DIE TABULATUREN DES ORGANISTEN HANS KOTTER

EIN BEITRAG ZUR MUSIKGESCHICHTE DES BEGINNENDEN 16. JAHRHUNDERTS

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER PHILOSOPHISCHEN DOKTORWÜRDE

VORGELEGT DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER UNIVERSITÄT BASEL

VON

WILHELM MERIAN

AUS BASEL

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

LEIPZIG

DRUCK VON BREITKOPF & HÄRTEL

1916

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät auf Antrag der Herren Professoren Dr. KARL NEF und Dr. RUD. THOMMEN.

Basel, den 27. Februar 1915.

Prof. Dr. J. LANDMANN
Dekan.

HERRN

PROFESSOR DR. K. NEF

IN BASEL

IN DANKBARKEIT

UND VEREHRUNG

Literaturverzeichnis

für Teil I—III.

I. Manuskripte und seltene Drucke:

Basel, Universitätsbibliothek:

Die Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts (verzeichnet bei Richter, Katalog, S. 26 ff.).

Davon der Arbeit zugrunde gelegt die Tabulaturbücher aus Amerbachs Besitz: F. IX. 22. F. IX. 58. F. VI. 26 (c). F. IX. 57. Besonders herangezogen die Stimmbücher F. X. 1 ff. (als »Liederbüchlein B. Amerbachs« ausdrücklich bezeugt). F. X. 5 ff. F. X. 17 ff. F. X. 21 (Iselins Liederbuch).

Bonif. Amerbach, Briefe. Namentlich G. II. 20. 29. G. II. 13. 13a.

Joh. Zwinger, Katalog der Amerbachschen Bibliothek (o. S.).

C. Pfister, Katalog. 1622—1624. 5 Bde.

H. v. Constanz, Fundamentbuch. F. I. 8.

Joh. Walther, Gesangbuch, 3. Aufl. K. k. IV. 23—27 (vgl. S. 66, Anm. 3).

Reutterliedlein, Nürnberg 1535, 3 Stimmbücher (ohne Tenor) F. X. 22—24.

Forster, Liederbuch, F. IX. 59—62 (vgl. S. 10, Anm. 2).

A. v. Aich, Liederbuch, K. k. IV. 11—14 (vgl. S. 7, Anm. 3).

Basel, Staatsarchiv: Akten.

St. Gallen, Stiftsbibliothek. Cod. ms. 462 (Äg. Tschudis Nachlaß Nr. 95).

Berlin, Kgl. Bibliothek:

Loeffelholz, Mus. ms. Z. 34.

Leonh. Kleber, Tabulaturbuch Z. 26, das leider erst nach Vollendung der Arbeit eingesehen werden konnte.

Or. Fineus, Epithoma F. 751 (Titel usw. Teil I).

H. Newsidler, Lautenbuch N. 175 (Titel usw. S. 11).

II. Theoretische und praktische Sammelwerke:

Monatshefte für Musikgeschichte, hrsgg. von der Gesellschaft für Musikforschung, red. von Rob. Eitner. Berlin 1869 ff., Leipzig 1885 ff. (Abk.: Mh. f. Mg.)

Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, hrsgg. von Fr. Chrysander, Ph. Spitta, G. Adler. Leipzig 1885 ff. (Abk.: Vjschr. f. Mw.)

Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, hrsgg. von O. Fleischer, J. Wolf; M. Seiffert. Leipzig 1900 ff. (Abk.: Sb. d. IMG.)

Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Beihefte. Leipzig 1901 ff. (Abk.: Bh. d. IMG.)

Jahrbücher für musikalische Wissenschaft, hrsgg. von Fr. Chrysander. Bd. I 1863, Bd. II, 1867. Leipzig. (Abk.: Chrys.-Jb.)

Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, vorzugsweise des XV. und XVI. Jahrhunderts, hrsgg. von der Gesellschaft für Musikforschung. Berlin, 1873 ff., Leipzig 1885 ff. (Abk.: Publ. d. Ges. f. Mf.)

Denkmäler deutscher Tonkunst, I. Folge, hrsgg. durch eine musikgeschichtliche Kommission unter R. v. Lilienkron, H. Kretzschmar. Leipzig 1892 ff. (Abk.: Dkm. [der Tonk.] Dtschl.). — II. Folge (Bayern), hrsgg. unter Leitung von Ad. Sandberger. Leipzig 1900 ff. (Abk.: Dkm. [dtschr. Tonk.] in B.)

Denkmäler der Tonkunst in Österreich, hrsgg. unter Leitung von G. Adler. Wien 1894 ff. (Abk.: Dkm. [der Tonk.] in Ö.)

III. Einzelschriften:

Aber, A., Das musikalische Studienheft des Wittenberger Studenten Georg Donat. Sb. d. IMG. 1913, S. 68 ff.

Abschiede, Amtliche Sammlung der ältern Eidgenössischen, III/1 1478—99 (1858).

Ambros, A. W., Geschichte der Musik. II. III. IV. 3. Aufl. von H. Reimann, O. Kade. Leipzig 1892 f.

Anshelm, V., Die Berner Chronik des Valerius Anshelm, hrsgg. vom histor. Verein des Kantons Bern. Bern 1884—1901.

Anthologia Graeca epigrammatum Palatina cum Planudea. Ed. Hugo Stadtmueller. Leipzig BGT 1894 ff.

Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde, hrsgg. vom Schweiz. Landesmuseum 1902. N. F. Bd. 4.

Arnold, F. W., Das Lochheimer Liederbuch nebst der ars organisandi von Conrad Paumann, hrsgg. im Chrys.-Jahrb., II, 1867.

Bächtold, Jacob, Geschichte der deutschen Litteratur in der Schweiz. Frauenfeld 1892.

Basler Chroniken, hrsgg. von der histor. Gesellschaft. Leipzig 1872 ff.

Basler Taschenbuch, s. Iselin.

Baselisches Wörterbuch oder Idioticon Rauracum. S. b. α. a fol.

Bäumker, Wilh., Das katholisch-deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Bd. I von K. S. Meister 1862 (1886), II—IV 1883. 1891. 1904.

Bellermann, Heinr., Joh. Tinctoris' Diffinitorium, Chrys.-Jahrb., I, 1863, S. 55 ff.

—— Der Contrapunkt, 1862. 4. Aufl. Berlin 1901.

Bernoulli, Ed., Chansons und Tänze, Pariser Tabulaturdrucke von Pierre Attaignant 1530. Faksimiles und Text, 5 Bde. (Hefte). Seltenheiten aus süddeutschen Bibliotheken, bes. Bd. III. V. München 1914. Titel S. 57.

—— Aus Liederbüchern der Humanistenzeit. Eine bibliographische und notentypographische Studie. Leipzig 1910.

Biographie, Allgemeine deutsche. Leipzig 1875 ff.

Böhme, Franz Magnus, Altdeutsches Liederbuch, Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12.—17. Jahrhundert. Leipzig 1877 (im Neudruck 1914).

—— Geschichte des Tanzes in Deutschland. Beitrag zur deutschen Sitten-, Litteratur- und Musikgeschichte. Bd. I Darstellender Teil, Bd. II Musikbeilagen. Leipzig 1886.

Burckhardt-Biedermann, Th., Hans Amerbach und seine Familie. Basler Historisches Festbuch 1892.

—— Bonifacius Amerbach und die Reformation, mit Briefen. Basel 1894.

—— Geschichte des Gymnasiums zu Basel, zur dritten Säkularfeier. Basel 1889.

Clemen, Otto, Beiträge zur Reformations-Geschichte aus Büchern und Handschriften der Zwickauer Ratsschulbibliothek. I./II. Heft 1900.

Buxheimer Orgelbuch, s. Eitner.

Dändliker, Karl, Geschichte der Schweiz, mit bes. Rücksicht auf die Entwicklung des Verfassungs- und Kulturlebens. Bd. I—III, 2. Aufl. Zürich 1892.

Diefenbach, Lor., Glossarium latino-germanicum mediae et infimae aetatis. Frankfurt 1857.

Dierauer, Joh., Geschichte der Schweiz. Eidgenossenschaft (Allg. Staatengeschichte, hrsgg. von K. Lamprecht, I. Geschichte der europäischen Staaten, Werk XXVI), Bd. I—III. Gotha 1913.

Egelhaaf, G., Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation, 2. Aufl. Berlin (1884).

Eitner, Rob., Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten, 1899—1904. 10 Bde.

—— Bibliographie der Musiksammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts. 1877.

—— Das deutsche Lied im mehrstimmigen Tonsatze aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Druck und Manuskript. Mh. f. Mg. 1905. Jahrg. 37, S. 1 ff. 107 ff.

—— A. Schlicks Spiegel der Orgelmacher und Organisten. Heidelberg MDXI, Mainz bei Schöffer. Neuausg. Mh. f. Mg., 1. 1869, S. 77 ff.

—— A. Schlicks Tabulaturen etlicher lobgesäng und liedlein uff die orgeln und lauten. Mainz bei Schöffer 1512. Neuausg. in Mh. f. Mg., 1. 1869, S. 115 ff.

—— Virdungs musica getutscht. Neuausg. in Publ. d. Ges. f. Mf. Bd. XI.

—— Das Buxheimer Orgelbuch. Neuausg. Mh. f. Mg. 1887/8. Jahrg. 20/21. Beilagen.

Fechter, D. A., Bonifacius Amerbach. Beiträge zur vaterländischen Geschichte der historischen Gesellschaft Basel. II, 1843.

Florilegium diversorum epigrammatum in septem libros. Venet. 1503.

Fluri, Adolf, Orgel und Organisten in Bern vor der Reformation. Bern 1905 (ersch. als Separatabdruck in der Buchdruckerei des Berner Tagblatts).

—— Beschreibung der deutschen Schule zu Bern. Aufzeichnungen der deutschen Lehrmeister Gabriel Hermann und Wilhelm Lutz. Mit Einl. und Anmrkgn. — Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern. Bd. XVI, 1902, S. 492—651. Bd. XVII, 1903. Fortsetzung und Beilagen, S. 1 ff.

—— Hans Kotter. Sammlung Bernischer Biographien, hrsgg. vom Histor. Verein des Kantons Bern. III, 1898, S. 548 ff.

—— Hans Wannenmacher. Sammlung Bernischer Biographien, hrsgg. vom Histor. Verein des Kantons Bern. III, 1898, S. 541 ff.

Ganz, Paul-Major, E., Die Entstehung des Amerbachschen Kunstkabinets und der Amerbachschen Inventare. Basel 1907.

Gerber, E. L., Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, 2 Bde. 1791 f. — Neues histor.-biograph. Lexicon der Tonkünstler, 4 Bde. 1812—14.

Glarean, Δωδεχαχορδον, 1547.

—— Dasselbe, übers. von Bohn. Publ. d. Ges. f. Mf. Jahrg. XVIII, Bd. 16 (1890).

Goehlinger, F. A., Geschichte des Clavichords. Dissert. Basel 1910.

Heinemann, Franz, Geschichte des Schul- und Bildungslebens im alten Freiburg bis zum 17. Jahrhundert. Dissert. Freiburg 1895.

Heusler, A., Geschichte der öffentlichen Bibliothek der Universität Basel. Programm. Basel 1896.

His, Ed., Sixt Dietrichs Briefe an Bonifacius Amerbach, hrsgg. in Mh. f. Mg. VII, 1875. S. 124 ff. 139 ff. 157.

Humbel, Frida, Ulrich Zwingli und seine Reformation im Spiegel der gleichzeitigen schweiz. volkst. Literatur. Leipzig 1912. Quellen und Abhandlungen zur Schweizer Reformationsgeschichte, hrsgg. vom Zwingliverein in Zürich, red. von G. Finsler. W. Köhler. I (IV).

Jansen, M., Studien zur Fugger-Geschichte, hrsgg. von Max Jansen. Hft. I: Die Anfänge der Fugger (bis 1494). Leipzig 1907. III: Jak. Fugger der Reiche, 1910.

Iselin, Fritz, Basilius Amerbach. Basler Taschenbuch auf das Jahr 1863, hrsgg. von D. A. Fechter, S. 159 ff.

Kinkeldey, O., Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik. Leipzig 1910.

Körte, Osw., Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Publ. der IMG.: Beihefte der IMG., III, 1901.

Koller, Osw., Paul Hofhaimer. Musikbuch aus Österreich, ein Jahrbuch der Musikpflege in Österreich usw. Jahrg. III. Wien 1906.

Krebs, Karl, Die besaiteten Klavierinstrumente bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts. Vjschr. f. Mw., VIII, 1892, S. 91 ff.
—— Dirutas Transilvano. Vjschr. f. Mw., VIII, 1892, S. 360 ff.
Künstlerlexikon, Schweizerisches. Hrsgg. vom Schweiz. Kunstverein von Prof. Dr. C. Brun. Frauenfeld 1905 ff.
Leu, Hans Jac., Allgemeines Helvetisches Eydgenössisches Lexicon.
Liliencron, R. v., Deutsches Leben im Volkslied um 1530. Deutsche National-Litteratur, hrsgg. von J. Kürschner, Bd. 13. Stuttgart 1890.
Lobstein, J. F., Beiträge zur Geschichte der Musik im Elsaß und besonders in Straßburg. Straßburg 1840.
Löwenfeld, Hans, Leonhard Kleber und sein Orgeltabulaturbuch, als Beitrag zur Geschichte der Orgelmusik im beginnenden XVI. Jahrhundert. Dissert. Berlin 1897.
Luther, Martin, An den christlichen Adel deutscher Nation, von des christenlichen stands besserung. Basel, Adam Petri, 1520.
Lutz, M., Neue Merkwürdigkeiten der Landschaft Basel. III. Abteilg.: Geschichte der vormaligen Herrschaften Birseck und Pfeffingen. Basel 1816.
eier, Max, Ludwig Iselins Liederbuch. Dissert. Basel 1913.
Meister, s. Bäumker.
Morphy, G., Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts, mit Vorrede von Gevaert, deutsch von H. Riemann, 1902.
Nef, Karl, Schriften über Musik und Volksgesang. Bibliographie der schweiz. Landeskunde, Fasz. V. 6. d. Bern 1908.
—— Die Musik an der Universität Basel. Festschrift zur Feier des 480jährigen Bestehens der Universität Basel. 1910.
—— Die Musik in Basel von den Anfängen im 9. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Sb. der IMG. Jahrg. X, Heft 4, 1909.
—— Clavicymbel und Clavichord. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, X, 1903.
Paesler, Carl, Fundamentbuch von Hans von Constanz. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelspiels im 16. Jahrhundert. Vjschr. f. Mw., V, 1889.
Pauly, Aug., Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft. Stuttgart 1839 ff.
Probst, Emanuel, Bonifacius Amerbach. 63. Neujahrsblatt. Basel 1884.
Richter, Jul., Katalog der Musiksammlung auf der Universitätsbibliothek Basel. Mh. f. Mg., 24 (1892), Beilage.
Riemann, H., Handbuch der Musikgeschichte. II 1: Das Zeitalter der Renaissance bis 1600. Leipzig 1907.
—— Musik-Lexikon. 7. Aufl. 1909.
Ritter, A. G., Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts. Bd. I Text, II Notenbeilagen. Leipzig 1884.
Rochholz, E. Ludw., Alemannisches Kinderlied und Kinderspiel aus der Schweiz, gesammelt und sitten- und sprachgeschichtlich erklärt. Leipzig 1857.
Roth, Carl, Die Auflösung der Tiersteinischen Herrschaft. Dissert. Basel 1906.
Schering, A., Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin. Mit Notenbeilagen. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1912.
Schlick, A., s. Eitner.
Schubiger, P. Anselm, Die Pflege des Kirchengesangs und der Kirchenmusik in der deutschen katholischen Schweiz. Einsiedeln, 1873.
—— Musikalische Spizilegien. Publ. d. Ges. f. Mf., V, 1876.
Seiffert, M. — Weitzmann, C. F., Geschichte der Klaviermusik von Max Seiffert, hrsgg. als dritte Ausg. von C. F. Weitzmanns Geschichte des Klavierspiels und der Klavierliteratur. Anhang: Geschichte des Klaviers von O. Fleischer. Bd. I: Die ältere Geschichte bis um 1750. Leipzig 1899.
Sicher, Fridolin, Chronik, hrsgg. von E. Goetzinger. Mitteilgn. zur vaterländischen Geschichte, hrsgg. vom histor. Verein. St. Gallen 1885. N. F. X.
Sieber, L., Brief Joh. Hüßlers an Bonifacius Amerbach. Mh. f. Mg., 1876, S. 7.
Stantz, Ludw., Münsterbuch. Eine artistisch historische Beschreibung des St. Vincenzen Münsters in Bern. Bern 1865.

Stockmeyer, J. — Reber, B., Beiträge zur Basler Buchdruckergeschichte, hrsgg. von der histor. Gesellschaft zu Basel 1840 (zur Feier des Johannistages MDCCCXI).
Thommen, Rud., Die Rektoren der Universität Basel von 1460—1910. — Festschrift zur Feier des 450jährigen Bestehens der Universität Basel, S. 477 ff. Basel 1910.
—— Geschichte der Universität Basel 1532—1632. Basel 1889.
Thürlings, Ad., Die schweizerischen Tonmeister im Zeitalter der Reformation (Vortrag in Basel). Bern 1903.
Vadian, J., Vadianische Briefsammlung, hrsgg. von E. Arbenz. Mitteilgn. zur vaterl. Geschichte, hrsgg. vom histor. Verein in St. Gallen. Bd. 24, 1. 25, 2. 27, 1. 28. 29. 30.
Virdung, s. Eitner.
Vischer, W., Die Basler Universität seit ihrer Gründung. 89. Neujahrsblatt. Basel 1911.
Wackernagel, Ph., Das deutsche Kirchenlied von den ältesten Zeiten bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Mit Berücksichtigung der deutschen kirchlichen Liederdichtung im weiteren Sinne und der lateinischen von Hilarius bis G. Fabricius und W. Ammonius. 5 Bde., 1863—77.
—— Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im XVI. Jahrhundert. Frankfurt a/M. 1855.
Wagner, Peter, Geschichte der Messe. I. Bis 1600. Kleine Handbücher der Musikgeschichte, hrsgg. von H. Kretzschmar, Bd. XI 1. Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1913.
Wallner, Bertha Ant., Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst des 16./17. Jahrhunderts, nebst Beiträgen zur Musikpflege dieser Zeit. München 1912.
Walther, Joh. Gottfr., Musikalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothec usw. Leipzig 1732.
Wasielewski, Jos. W. von, Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert. Berlin 1878.
Winterfeld, Carl von, Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes. Teil I Anfänge, II 17. Jahrhundert, III 18. Jahrhundert. Leipzig 1843—47.
—— Joh. Gabrieli und sein Zeitalter. Zur Geschichte heiligen Gesanges im 16. Jahrhundert, zumal in der Venedischen Tonschule. I, II Text, III Notenbeilagen. Berlin 1834.
Wolf, Joh., Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460. Nach den theoretischen und praktischen Quellen bearbeitet. Bd. I Geschichtliche Darstellung, II Musikalische Schriftproben des 13.—15. Jahrhunderts, III Übertragungen. Leipzig 1904.
—— Handbuch der Notationskunde. I. Teil, Leipzig 1913. (Kleine Handbücher der Musikgeschichte, nach Gattungen, hrsgg. von H. Kretzschmar, Bd. VIII.)
—— Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XIV 1. H. Isaac, Weltliche Werke, bearbeitet von J. W. Nachtrag dazu: Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XVI 1. (Isaac, Choralis Constantinus, mit Anhang:) Isaac, Weltliche Werke, S. 203 ff. von J. W.
—— Ausgabe der »Werken van J. Obrecht«. Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, Amsterdam (Leipzig), Lief. 1—14, 17—19 Messen, 15, 16 Weltliche Werke.
Zwingli, H., Zwinglii Hulderici opera, hrsgg. von Melch. Schuler und Joh. Schulthess. Epistolarum a Zwinglio ad Zwingliumque scriptarum pars prima und secunda. Vol. VII. VIII. Zürich 1830. — Corpus Reformatorum, Vol. XCIV: Zwinglis sämtl. Werke, hrsgg. von E. Egli, G. Finsler, W. Köhler. Bd. VII. Briefwechsel I, 1510—1522. Leipzig 1911.
—— Beschrybung der göttlichen Müly. Tübingen 1821.

Einleitung.

Die vorliegende Arbeit, die nachträglich noch manche Ergänzung erfahren hat, befaßt sich mit den auf der Basler Universitätsbibliothek liegenden Handschriften F. IX. 22, F. IX. 58 und F. VI. 26 (c), sogenannten Tabulaturbüchern[1]); sie stehen alle in einem, aus der Abhandlung sich ergebenden Verhältnis zu Johann Kotter, dem Organisten zu Freiburg im Üchtland (geb. etwa 1485 in Straßburg, 1530 als Anhänger der Reformation aus Freiburg verbannt, gest. 1541 als Lehrmeister zu Bern). Das größte Interesse bietet die umfangreiche, dauerhaft gebundene Handschrift F. IX. 22 — sie stammt, wie die beiden andern, aus dem Nachlasse Bonifacius Amerbachs und war für den Hausgebrauch des bedeutenden Humanisten bestimmt, — die nach einer Bemerkung auf fol. 2[2]), auch nach andern Anzeichen[3]) keinen Zweifel darüber läßt, daß wir es

1) Kurz beschrieben und ihrem Inhalt nach verzeichnet im Katalog von Richter, S. 37 ff., 42, 29. — Prinzipiell ist über die Intavolationspraxis zu sagen: Es gab ihrer zwei Arten, einerseits die wörtliche Übertragung eines Vokalsatzes in die Tabulatur, wo also die Partiturvorlage, die in bezug auf Versetzungszeichen bekanntlich durchaus gewissen ungeschriebenen, aber allgemein, wenn auch nicht überall gleicherweise gültigen Gesetzen unterworfen ist, sozusagen sklavisch wiedergegeben wird, andererseits eine Übertragung im Geist der Vorlage, die also die Sätze in der genannten Beziehung so wiedergibt, wie sie der Komponist sich gedacht hatte, bzw. wie sie beim Erklingenlassen aufgefaßt wurden, also mit Zusetzung aller Semitonia subintellecta. Die Kotterschen Tabulaturen gehören im wesentlichen zu dieser zweiten Art; die notwendigen Versetzungen sind im allgemeinen überall bezeichnet; wo sie fehlen, ist es in der Regel ein Versehen oder — ein absichtliches Weglassen. Daß man in der Tat manche Stellen verschieden aufgefaßt hat, also die Gesetze nicht eindeutig waren, zeigt z. B. die doppelt erhaltene Version einer Stelle in »Ein frölich wesen« (siehe S. 24), in deren einer Fassung sogar ein in der Partitur ausdrücklich vorgeschriebenes Versetzungszeichen vernachlässigt wurde. In Kadenzen fehlen die Erhöhungszeichen oft aus Flüchtigkeit oder aus Versehen teilweise, fast nie aber ganz, außerdem sind einige Sätze flüchtiger hingeschrieben als andere; doch lassen sich die Irrtümer leicht als solche erkennen. Man wird sich also nur im Notfalle zu wesentlichen Ergänzungen bei der Transkription der Stücke entschließen.

2) Das sogenannte »fundamentum totius artis Musice Artificialiter compositum« beginnt: »Et primo notandum cognoscere claves clavicordij«.

3) Die Sammlung war für B. Amerbach zusammengestellt, der mehrere Klavierinstrumente in seinem Besitze hatte. In Zwingers Katalog 1678, der auf den Amerbach-Iselinschen zurückgeht, ist die Handschrift mit dem Zusatze »pro usu clavicordie« bezeichnet. — Tänze, wie sie Kap. II aufweist, gehören natürlich vor allen Dingen aufs Klavier. Die Angaben des dieser Dissertation nicht beigegebenen biographischen und beschreibenden Teiles müssen hier außer Betracht fallen. — Kompositorische Merkmale: Stileigentümlichkeiten, vgl. z. B. S. 98 u. a., Eigenheiten der Kompositionstechnik, vgl. z. B. S. 4, Einzelheiten, wie z. B. S. 86.

hier mit einer Sammlung zu tun haben, deren Inhalt für den Gebrauch auf dem Clavichord bestimmt war, die also wohl den frühesten Beweis einer Musik darstellt, die ausdrücklich und von Anfang an für ein Klavierinstrument[1]) bestimmt war. Es werden hier die Stücke der Handschriften, eingeteilt in Lied-, Tanz- und freie Sätze, auf Stil[2]), Vorlage, Bearbeitung, besonders auch auf formalen Aufbau hin, untersucht. Darunter besteht die erste Gruppe, die Liedsätze, aus Klavierübertragungen von Vokalkompositionen von Meistern wie Isaac, Hofheimer u. a.; nicht immer allerdings lassen sich die unmittelbaren Vorlagen nachweisen. Die Reihenfolge ist innerhalb der genannten Gruppen die der Handschriften[3]).

Die Dissertation bildet den dritten Teil einer größeren Arbeit, die in ihrem ersten Teil Kotters Leben und Amerbachs musikalische Tätigkeit, in ihrem zweiten das Äußere der Handschriften, den Inhalt und die Notation behandelt und in ihrem vierten Teil die vollständige Umschrift der besprochenen Sätze in moderne Notation sowie mehrere der zum Vergleich herbeigezogenen in Partitur bezw. ebenfalls in Übertragung gibt; daß vor allem dieser letzte Teil die notwendige Ergänzung und Illustration zu dem Gesagten bildet, wolle man, wo sich Lücken zeigen, in Betracht ziehen.

Der Gebrauch der meisten Stücke auf einem andern Instrument, als dem Clavichord, besonders dem Cembalo, aber auch der Orgel, ist natürlich deswegen keineswegs ausgeschlossen, ebenso wie man den umgekehrten Fall immer im Auge haben muß, besonders eben in dieser Zeit, wo die Stileigenheiten für jedes der Instrumente erst in der Ausbildung begriffen waren (vgl. S. 41, 51!).

1) Wenn im folgenden vom Klavier gesprochen wird, so ist in der Regel Clavicimbel und Clavichord verstanden, und zwar im Gegensatz zur Orgel, die zu unserer Zeit allerdings auch zu den »Clavieren« gezählt wurde. Für welches von den beiden Hausinstrumenten unsere Stücke bestimmt sind, wäre ohne die beiden oben erwähnten ausdrücklichen Zeugnisse prinzipiell nicht zu entscheiden und mag in der Tat auch, diesen zum Trotz, nicht ausschließlich zugunsten des einen entschieden worden sein. Amerbach dürfte beiderlei besessen haben. Es waren oft äußere Gründe, die von Fall zu Fall den Ausschlag gaben; Tänze müssen ja wohl, bei praktischem Gebrauch, dem Clavicimbel zugesprochen werden. — Vgl. auch K. Nef, Clavicimbel und Clavichord, Peters-Jahrb. 1903, S. 17, Bachs Verhältnis zu den Klavierinstrumenten, Bach-Jahrb. 1909, S. 19.

2) Namentlich in den Liedsätzen ist der Unterschied zwischen Orgel- und Klavierstil noch wenig ausgeprägt, wenn ich auch Ansätze dazu zu finden glaubte; der Gesichtspunkt mußte daher hier etwas zurücktreten. — Im übrigen sind die Bemerkungen dieser Art in vorliegender Arbeit noch zu sehr auf isoliertes Material gegründet, als daß sie beanspruchen wollen, der stilistischen Frage auf den Grund gekommen zu sein, und ich es wagen durfte, diesen Gesichtspunkt allzusehr in erste Linie treten zu lassen. Vor allen Dingen muß man bedenken, daß Kennzeichen eines Klavierstils mit solchen eines rein instrumentalen Stils zwar zusammenfallen können, aber daß sie für ersteren noch weit mehr zu spezialisieren sind.

3) Die neben der fortlaufenden Nummerierung eingeklammerten Nummern geben die Reihenfolge der Handschriften.

Inhaltsverzeichnis.

A. Liedsätze.

a) in F. IX. 22.

Seite

1. Tristitia vestra 1
2. In pace inidipsum 2
3. Nil nest plasier 3
4. Was ich durch gluck 6
5. Graciensi plaisat 8
6. Betreubt ist mir min hercz 9
7. Min ainigs A 10
8. Si dedero 13
9. Fortuna in mi 14
10. Fortuna in mi 14
11. Fortuna dum grand tiempo 18
12. Fortuna dum grand tiempo (in F. VI. 26) 18
13. Die zit nimpt und gibt. Schonlief 20
14. Ein frölich wesen 21
15. In minem sinn 25
16. Tandernack uf dem Rin lag 27
16a. Tandernack uf dem Rin lag (altus) 27
17. La Martinella 32
18. Benedictus 33
19. Lamorra 34
20. Si dormiero 35
21. Adiu mes amors 36
22. Ade mit leid 39
23. Tota pulchra es 40
24. Salve regina 42
24a. Salve regina (in F. VI. 26) 43
25. Ad te clamamus 44
26. Eia ergo 45
27. O clemens 46
28. O dulcis Maria 47
29. Pleni 47
30. Zucht eer und lob 48
31. Kan ich kein Freid 51
32. Expecta ung pauco 51
33. Expecta ung pauco 51
34. Ach hulf mich leid und semlich klag 53
35. Jay trop ayme 57
36. Amy souffre que je vous ame 58
37. Est ilcz conclud par ung arrest damor 61
38. Je my plains fort 62
39. Sicut malus 63
40. Nach willen din 63
41. Uß tieffer nodt schry ich zů dir 65

b) in F. IX. 58.

Seite
42. O Herre gott begnade mich 68
43. Au boys de deul. En lombre dung 72
44. Sur le bon bon bon 73
45. En est iltz ung qui ayme 73
46. Jay mis mon cœur 74

A. Tanzsätze (in F. IX. 22 und 58).

47. Spanieler. Kotter (F. IX. 22) 76
48a. Kochersperger Spanieler (F. IX. 22) 79
48b. Kochersperger Spanieler (F. IX. 58) 79
49. Spanyôler Tancz. — Hopper dancz. Weck (F. IX. 58) 81
50. Spaniol. H. v. Constantz (F. IX. 58) 83
51. Der schwarcz knab. — Hopp tancz. Weck (F. IX. 22) 83
52. Benczenauher. H. v. Constantz (F. IX. 22) 86
53. Dancz. — Hopper dancz. H. Weck (F. IX. 58) 89

B. Freie Sätze (in F. IX. 22).

54. Harmonia in *sol* 93
55. Fantasia in *ut* 95
56. Prooemium in *re* 97
57. Preludium in *la* 97
58. Anabole in *fa* 99
59. Preambulum in *fa* 100
60. Proemium in *re* 100
61. Preludium in *fa* 101
62. Preambulum in *sol* 101
63. Carmen in *sol* 102

A. Liedsätze.

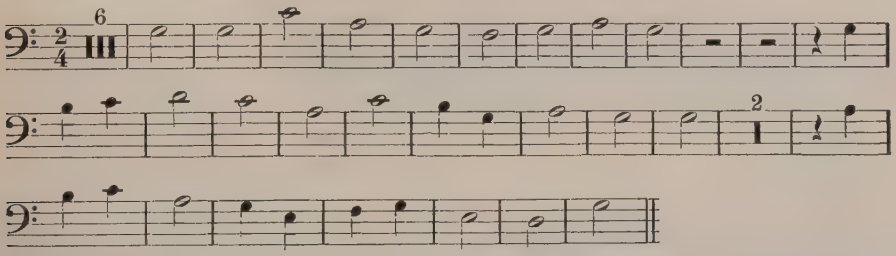
a) In F. IX. 22.

1. (1.) Tristitia vestra Heinricus Ysack[1]).

3st., Schluß *G-g-ḡ*. 37 Takte.

Text[2]): Tristitia vestra vertetur in gaudium, alleluia (: et gaudium vestrum nemo tollet a vobis, alleluia, alleluia!).

Die direkte Partiturvorlage, die der Bearbeitung unseres ersten Satzes zugrunde gelegen hat, findet sich 3stimmig und anonym in dem aus Ägidius Tschudis Nachlaß stammenden St. Gallerkodex Nr. 462[3]). In Rhaws Tricinien[4]) steht ein 3stimmiger Gesangssatz von Paulus Hofheimer »Tristitia vestra«[5]), der dieselbe Melodie verarbeitet; bei Hofheimer liegt sie im Diskant, bei Isaac im Baß. In unserem Stücke ist sie vollkommen unverziert und heißt:



Die beiden andern Stimmen unseres Tabulatursatzes (übrigens auch des Hofheimerschen) sind lebhafter bewegt, mit den üblichen Verzierungen

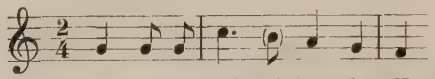
1) Bei Richter, Katalog S. 35 als Muster abgedruckt; Notenwerte 4fach vergrößert. — Darüber steht im Manuskript: »manu sua scribebat Jo. Kotter musicorum musicotatos«.

2) Entnommen Joh. 16. 20 und 22. Brev. Rom. in der Pars verna beim Magnificat (Vesperae) der feria secunda (Montag) post Dominicam III post Pascha; passim in verschiedenen Responsionen der Matutin, z. B. in Resp. II der I. Noct. des Commune martyrium tempore paschali.

3) Cod. St. Gallen, Stiftsbibl. 462, fol. 36ᵛ.

4) G. Rhaw, Tricinia, Wittenberg 1542 Nr. 47.

5) In verkleinerten Notenwerten abgedruckt bei Riemann, Mg. II 1, S. 192 f.; vgl. auch Ritter, S. 97; Löwenfeld, S. 51 f.

versehen; die bei Hofheimer häufigen Nachahmungen zwischen ihnen treten bei unserm wohl von Kotter selbst intavolierten Satze nur am Anfang auf. Der Anfang der beiden Sätze stimmt denn auch motivisch überein: er bringt in den zunächst allein einsetzenden Begleitstimmen die Verkleinerung der Liedmelodie, mit dem beliebten Rhythmus | ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | beginnend:  , im Diskant stark verziert. Der Tenor beginnt, im 2. Takt folgt der Diskant, nach alter Regel in vollkommener Konsonanz[1]), der Oktave[2]). Harmonisch ist unser Satz noch wenig entwickelt; es ist — das gilt übrigens fast durchweg — nur der Stimmverlauf, allerdings mit dem Isaac eigenen Sinn für Wohlklang, berücksichtigt. Typisch für die durchaus selbständige Auffassung der Stimmen, die also auch noch in unserer Übertragung herrscht, ist z. B. Takt 20: der hinunter nach *e* zielende Diskant benötigt $\bar{f}$, obschon im selben Takt unmittelbar vorher der Tenor mittels *fis* nach *g* kadenziert. Solche Fälle finden sich in unserer Tabulatur bei den Übertragungen von Liedsätzen des öftern; einer möge als Beispiel für alle gelten.

Anm. T. 2 Disk., charakteristische Verzierungsfigur: , die Kotter besonders häufig anwendet[3]). Vgl. auch Löwenfeld, S. 46. — T. 22 Ten., im Original fälschlich (vgl. Partiturvorlage) eine Oktave tiefer; schon von Richter verbessert (Kat. S. 76). — T. 33 ff. Sequenzen im Diskant.

2. (2.) In pace inidipsum Heinricus Yzaack.

2 Teile, 3st. I. 42 Takte, Schluß c-$\bar{c}$-$\bar{\bar{c}}$.
II. 19 Takte, Schluß g-h-$\bar{d}$.

Text: I. In pace in id ipsum dormiam et requiescam, II. si dedero somnum oculis meis et palpebris meis dormitationem[4]).

1) Der Anfang jedes Stückes muß in der Regel in einer vollkommenen Konsonanz geschehen (wie der Schluß). Tinctoris, Contrap. III 1 (Coussem. IV, S. 147): »Omnis contrapunctus per concordantiam perfectam et incipere et finiri debet.« Franch. Gafurius: »quod principia unicuiusque cantilenae sumantur per concordantias perfectas.« Doch denken beide schon an Ausnahmen.

2) Bei Hofheimer antwortet der Baß dem beginnenden Tenor in der Quinte. Hofheimer hat am Anfang einen Takt (im Sinne unserer Tabulatur gesprochen), am Schlusse 7 Takte mehr als unser Stück; interessant ist, daß die Melodie in beiden Sätzen einschließlich der Pausen denselben Raum einnimmt.

3) Die Stücke, in denen sie bei Kleber vorkommt, sind nach Löwenfeld von Kotter koloriert.

4) Text auch Riemann, Mg. II 1, S. 190 f. Aus dem 4. Psalm der Vulgata, Vers 9: »Ich liege und schlafe ganz mit Frieden (denn allein du, o Herr, hilfst mir, daß ich sicher wohne.«), und aus Psalm 132, Vers 4: »ich will meine Augen nicht schlafen lassen, noch meine Augenlider schlummern.« Die Antiphone »In pace« findet sich als Antiphone zum 1. Psalm der I. Nocturn des Matutinums am Sabbatum sanctum (Karsamstag).

Ebenfalls in Rhaws Tricinien findet sich unter Nr. 25 ein 3stimmiger Satz »In pace in id ipsum« von Alex. Agricola[1]); von Sixt. Dietrich ist in den »cantiones ultra centrum«[2]) ein »in pace« zu sechs Stimmen gedruckt, wo sich, wie Ambros sagt, der zweite Baß kanonisch aus dem ersten, der Alt aus dem Tenor entwickelt.

Unsere Motette ist wie im Text, so in der Anlage zweiteilig; es sind zwei Textteile, die sowohl zusammenhängend, wie hier und bei Agricola, als auch getrennt zur Komposition verwendet wurden[3]). Eine Vergleichung unseres Satzes mit dem von Agricola zeigt, daß beide in ihren drei Stimmen (der Kontra fällt außer Betracht) in Verlauf und Taktzahl im wesentlichen völlig übereinstimmen[4]). Der Gedanke, daß die beiden Sätze miteinander in Beziehung ständen, ist daher nicht von der Hand zu weisen; dabei muß beachtet werden, daß der des Agricola als Vokalsatz[5]), der unsrige als Tabulatursatz überliefert ist. Geht man nun von der Annahme aus, daß unser Satz von Kotter intavoliert ist[6]), so muß sich unsere Angabe »Henricus Yzaack« auf den Komponisten des zugrunde liegenden Vokalsatzes beziehen. Entweder ist also, da die beiden Sätze so eng miteinander verwandt sind, unsere Autorangabe ein Fehler, oder, was unwahrscheinlicher ist, die »Canti CL« Petruccis und somit auch Rhaws Tricinien befinden sich mit der Angabe Agricola im Irrtum, und der dortige Satz wäre Isaac zuzuschreiben. Die Lösung der Frage muß wohl dahingestellt bleiben, solange die Autorangabe nicht nach der einen oder andern Richtung von einer andern Seite bestätigt wird.

---

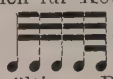
1) Abgedruckt bei Riemann, Mg. II 1, S. 189 ff. Derselbe Satz findet sich nach Riemann 4stimmig in Petruccis »Canti CL«, fol. 105 (1503), und zwar mit einem »Contra ad libitum«; auch diese 4. Stimme fügt Riemann seiner Wiedergabe aus Rhaws Tricinien bei (in kleinen Noten). Bei Petrucci steht der lateinische Text nur in der Unterstimme; den drei Oberstimmen ist der Anfang des weltlichen Liedes »Que vous madame« (der Text sonst unbekannt) beigegeben. Riemann, a. a. O., S. 194, vgl. Ambros, III, S. 248.

2) M. Kriesstein, Selectissimae nec non familiarissimae cantiones ultra centum, Augsburg 1540. Ambros, III, S. 406.

3) Vgl. »Si dedero« Nr. 8. Das selbständige »Si dedero« Nr. 8, wo die Melodie im Tenor liegt, zeigt naturgemäß eine unserm zweiten Teil gegenüber viel breitere Anlage. — Die Melodie liegt hier, allerdings etwas verstümmelt, im Baß.

4) Riemann verwendet bedeutend kürzere Notenwerte; sein Takt besteht aus dreien unserer $^2/_4$-Takte, in einen $^3/_4$-Takt zusammengezogen, weshalb vor dem Schlußtakt ein $^2/_4$-Takt eingeschaltet ist.

5) Der Ausdruck ist insofern ungenau, als die rein vokale Bestimmung anfechtbar ist, vgl. Riemann, a. a. O.

6) Bei den übrigen Sätzen unserer Sammlung steht dieser Annahme nichts entgegen; auch hier finden sich für Kotter charakteristische Merkmale (man denke z. B. an die Verzierungsformel  ; vgl. S. 2, Anm.). Die Autorangabe im Titel bezeichnet nach auch sonst gültigem Brauch den Komponisten der Vorlage.

Unser Satz ist mit den üblichen Koloraturen versehen und ganz seinem Zweck entsprechend dem Instrumental- bzw. Klavichordcharakter angepaßt[1]). Die Melodie liegt im Baß. Harmonisch ist das Stück etwas entwickelter als Nr. 1; zu unserm *C*-dur ist kein großer Schritt mehr; es dürfte eines der schönsten sein, die wir kennen. Interessant ist der Umstand, daß der zweite Teil, modern gesprochen, in der Dominante der Haupttonart, also unserm *G*-dur[2]), beginnt und, besonders ausgesprochen, schließt. Man könnte annehmen, daß der Hauptteil am Schlusse des zweiten Teiles wiederholt wurde; dafür spricht der Abschluß des zweiten Teiles, der in der Quintlage von *G*-dur, noch dazu mit der Terz, stattfindet; da die Terz lange nicht als vollkommene Konsonanz galt, der Abschluß in dieser Zeit aber in der Regel mit einer vollkommenen Konsonanz geschehen mußte, kann unser Schlußtakt wohl kaum als endgültiger Abschluß angesehen werden[3]).

Das »In pace in id ipsum« gehörte zu den Lieblingsliedern Luthers[4]). Dafür zeugt der bekannte Brief Luthers an Senfl aus Koburg vom Jahre 1530, woraus die unser Stück betreffende Stelle heißt:

»Ad te redeo et oro, si quid habes exemplar istius cantici »In pace in id ipsum«, mihi transcribi et mitti cures. Tenor enim iste a iuventute me delectavit, et nunc multo magis, postquam et verba intelligo. Non enim vidi eam antiphonam vocibus pluribus compositam. Nolo autem

---

1) Das typisch Klavichordmäßige, das namentlich in der Oberstimme keine langgehaltenen Töne verträgt, zeigt sich u. a. darin, daß Synkopen der Partiturvorlage immer durch eine Pause auf dem guten Taktteil des synkopierten Taktes vervollständigt werden. Vgl. Oberstimme T. 16 19. 25. 26 usw. In den meisten folgenden Sätzen ebenso. Das nicht stark nachklingende Klavichord verlangt auch Auflösung größerer Notenwerte in kleinere und lebhafte Kolorierung.

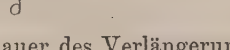
2) Agricola schreibt, nach üblicher Art im Gesangsstil, das Subsemitonium *fis* in diesem zweiten Teil nie vor; unsere Tabulatur, die, wie in der Einleitung gesagt, eine von denen ist, die ihre Vorlage nicht einfach sklavisch kopieren, sondern so wiedergeben, wie die ursprüngliche Komposition zu denken ist und klingen soll, setzt demgemäß die Bezeichnung der Subsemitonien gewöhnlich hinzu. Sie sagt es also ausdrücklich, wo in unserm zweiten Teile *fis* anzuwenden ist. — Unsere Tabulaturen, die in dieser Beziehung im allgemeinen keine Ergänzungen erlauben (außer bei Versehen), sind deshalb auch von hohem Wert für unsere Kenntnis in der Anwendung der Subsemitonien bei den Alten.

3) Vgl. S. 2, Anm. 1. Die Terz im Schlußakkord fehlt aus diesem Grunde stellenweise noch bis auf Bach. Zu Isaacs Zeit sind die Stücke, in deren Schlußakkord sie vorkommt, meist Teile einer größeren, ein Ganzes bildenden Gruppe, bei Messen etwa Innensätze des Kyrie, Gloria usw.; am Ende des Kyrie, Gloria usw. steht in der Regel nur der Dreiklang ohne Terz.

4) Joh. Matthesius (Freund Senfls), 9. Predigt über »Luthers Leben«: »Diesen wunderschönen Vers (Non moriar, sed vivam et narrabo opera Domini) hat er mit seiner eigenen Hand jm an alle Wende fürgeschrieben und neben der Antiphon in pace in idipsum oftmals gesungen.« Vgl. Winterfeld, Kirchenges., I, S. 176. — Schubiger, S. 36. — Dkm. dtschr. Tonk., 2. Folge, III² (Senfl), Einleitg. S. LII (Thürlings). — Vgl. auch Ambros, III, S. 420.

te gravare componendi labore, sed praesumo te habere aliunde compositam. Spero sane, finem vitae meae instare, et mundus me odit, nec ferre potest: ego rursus mundum fastidio et detestor: tollat itaque animam meam pastor optimus et fidelis. Idcirco hanc antiphonam iam coepi cantillare et compositam cupio audire. Quod si non habes, aut non nosti, mitto hic suis notis pictam, quam vel post mortem meam, si voles, componere potes. Dominus Jesus sit tecum in aeternum, Amen. Parce temeritati et verbositati meae. Saluta mihi totum chorum musicae tuae reverenter. Ex Coburgo, 4 Octobris MDXXX. Martinus Lutherus[1].«

Daß Senfl Luther eine Motette über diesen Tenor zugesandt hat, geht hervor aus den von Thürlings angeführten Stellen der Zeitgenossen[2]; sie ist indessen nicht mehr vorhanden.

Anm. T. 9 statt Pause wohl besser: $^1/_8$ $\bar{a}$ (vgl. Agricola, bei Riemann S. 190). — T. 37/38 = T. 4/5 des zweiten Teiles. T. 37 Disk., 2. Note (nach Analogie von II, T. 4) sollte der Regel gemäß *cis* heißen. Über die selbständige Stimmführung vgl. S. 2. — II. Teil, T. 8 Disk. im Mskr. die Messung , sollte wohl heißen  , oder musikalisch besser . (Die Geltungsdauer des Verlängerungspunktes ist in den Tabulaturen oft ungenau.)

---

1) »Ich komme wieder auf dich zurück und bitte dich, daß du, wenn du etwa ein Exemplar des Gesanges »in pace in id ipsum« hast, es mir abschreiben und schicken lassest. Dieser Tenor gefiel mir nämlich schon seit meiner Jugend, und jetzt gefällt er mir noch viel mehr, nachdem ich auch die Worte verstehe. Noch sah ich nämlich diese Antiphone nicht mehrstimmig komponiert. Ich will dich aber nicht damit belästigen, dieselbe zu komponieren, sondern ich setze voraus, daß du sie schon von anderer Gelegenheit her komponiert besitzest. Ich hoffe wirklich, das Ende meines Lebens stehe bevor; auch haßt mich die Welt und kann mich nicht ausstehen: ich wiederum empfinde Widerwillen vor der Welt und verabscheue sie: möge also der gute und getreue Hirte meine Seele wegnehmen. Deshalb habe ich jetzt diese Antiphone viel zu singen begonnen nnd wünsche sie (mehrstimmig) komponiert zu hören. Wenn du sie aber nicht besitzest oder nicht kennst, so sende ich sie dir hier in ihrer eigenen Melodie aufgezeichnet; du kannst sie aber auch, wenn du willst, nach meinem Tode komponieren. Christus der Herr sei mit dir in Ewigkeit, Amen. Verzeihe meine Voreiligkeit und Weitläufigkeit. Grüße mir ergeben deinen ganzen Musikchor. Koburg, 4. Okt. 1530. M. L.«

2) David Köler im Tenorheft der »Zehen Psalmen Davids des Propheten« (1554 in Leipzig gedruckt), Dedikation. Matthesius, »Leben Luthers«, 1588. Schmecker, »Historica oratio ....«, 1581. Vgl. M. Ratzenberger, Geschichte Luthers, hrsgg. 1850. Das Nähere bei Thürlings, Dkm. dtschr. Tonk., a. a. O.

3. (3.) Nil nest plasier Heinricus Yzaack.

3st., Schluß *G-g-ḡ*[1]). 45 Takte.

Den Text konnte ich nicht finden.

Der Satz ist aus unserer Tabulatur abgedruckt von Joh. Wolf[2]); er bemerkt dazu, daß eine Vorlage nicht auf uns gekommen zu sein scheine. Wir haben hier ein hübsches, einheitliches Stück, das durch seine geistreichen, meist durch alle drei Stimmen durchgeführten Imitationen lebhaft von Isaacs Kunst und Können zeugt. Zuerst setzt der Baß mit dem bekannten daktylischen Rhythmus ( ) ein; schon T. 2 folgt nachahmend der Tenor, erst, nachdem beide Stimmen das Thema zu Ende geführt haben, der Diskant (T. 8). Von T. 14 an tritt ein neuer Thementeil ein, der durch alle Stimmen imitatorisch durchgeführt wird; T. 21 folgen neue Imitationen, deren Motiv auf das erste Thema zurückzuführen ist, und in T. 27 schließt sich (im Baß) ein weiteres, durch einen Quintsprung und (schon vom Tenor an) punktierte Weiterführung charakteristisches an, das ebenfalls von den andern Stimmen aufgenommen wird. Der daktylische Grundrhythmus klingt immer durch. Von T. 35 an findet sich dann ein bis zum Schlusse immer wieder nachgeahmtes Thema mit mehrmals vorkommender Schlußwendung.

Anm. T. 13 Disk., 1. Note Mskr. *h*, bei Wolf ♭ konjiziert. — T. 31 setzt Wolf eine vierte Stimme, die eine Oktave tiefer zum Tenor geht. — T. 33, Disk. Mskr. *h*, Wolf ♭ vorgeschlagen, zweifellos richtig.

4. (4.) Was ich durch gluck. P. H. C.

3st., Schluß *G-g-ḡ*[3]). 36 Takte.

Text[4]):

1. Was ich durch gluck hab gunst erlangt / wolt unfal mirs verkeren gern / Durch klaffers duck wardt ich betrangt / wie wol sein mûe ist widern stern /
   Gar manchen stich / er wider mich / itz teglich ûbt mit hynderlist / sein falsche art / die warheit spart / er thût als sein gewonheit ist.
2. Auff erd ward ergers nie erkant / dan liegen triegen falscherei / ach wer er durch die stirn gebrant / das man in kennen môcht darbei / dem falschen wicht / er soll ya nicht / sein zung ist zwifach scharpff unnd hert / untreuer pfleg / und gesein weg / der teufel sei auch sein gefert.

---

1) Nach *g* transponiertes Dorisch, mit *G*-moll (*es*!) verwandt.

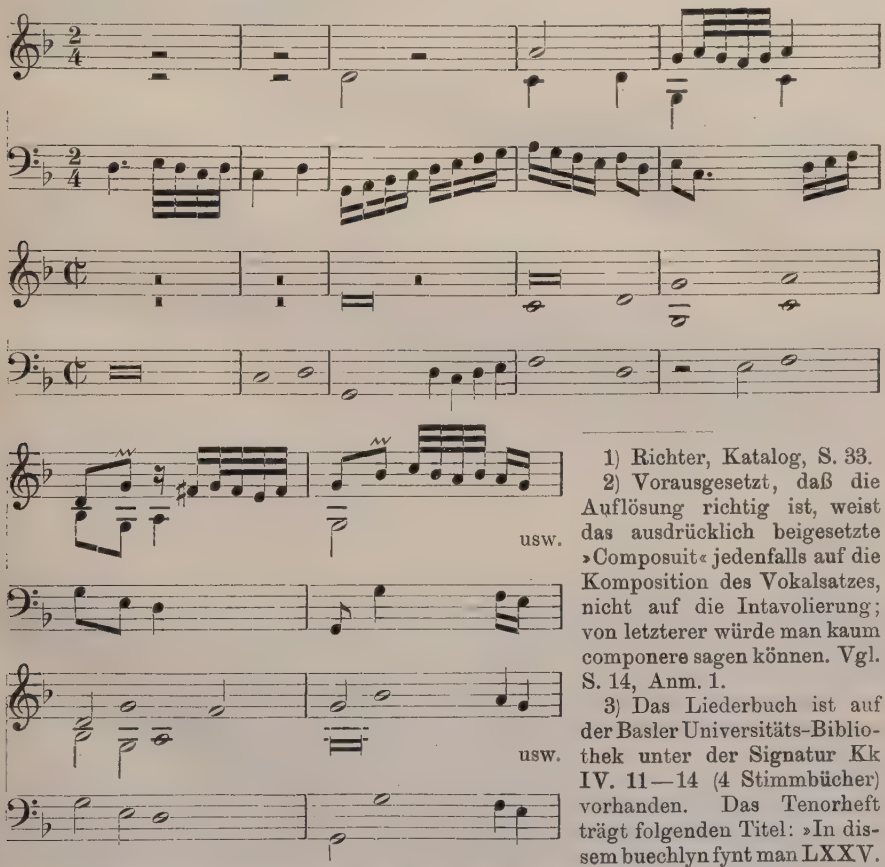
2) Dkm. der Tonk. in Ö., XIV 1. H. Isaac, G (H. I. in der Hausmusik des 16. Jh.'s., Orgel- und Lautentabulaturen), **Nr. 23**, S. 160. 205. — Wolf wendet in den von ihm wiedergegebenen Tabulatursätzen jeweilen um das Doppelte größere Notenwerte an.

3) Tonartlich wie Nr. 3: ein wesentliches ♭, zuweilen *es*, bei Schlußkadenzen Subsemitonium *fis*.

4) Nach A. von Aich, Tenorheft, fol. IX.

3. Was kůmert das seyn falsche duck / obs mir wol oder ubel ge /
noch han ich das mir gan geluck / und thetz im gleich / im hertzen wee
Durch klaffers haß / ich gar nit laß / mein fleissig dienst zů·wenden an /
myt stetter trew / ist heur nit new / ob mir der neider glucks vergan.

Als Komponisten des hier zugrunde liegenden Vokalsatzes darf man wohl Paul Hofheimer annehmen, indem man, wie schon Richter[1]) es tut, das P. H. C. in »Paulus Hofheimer composuit« auflöst[2]). Der Intavolator ist jedenfalls Kotter. Die unserm Stücke zugrunde liegende Vokalvorlage ist uns erfreulicherweise erhalten; sie findet sich, um eine Altstimme vermehrt, im Liederbuche des Arnt von Aich[3]). Der Alt ist bei der Intavolierung, wie üblich, einfach weggelassen worden. Zum Vergleich mögen hier die ersten Takte einander gegenübergestellt werden (der Alt der Partitur ist weggelassen):



1) Richter, Katalog, S. 33.

2) Vorausgesetzt, daß die Auflösung richtig ist, weist das ausdrücklich beigesetzte »Composuit« jedenfalls auf die Komposition des Vokalsatzes, nicht auf die Intavolierung; von letzterer würde man kaum componere sagen können. Vgl. S. 14, Anm. 1.

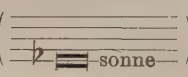
3) Das Liederbuch ist auf der Basler Universitäts-Bibliothek unter der Signatur Kk IV. 11—14 (4 Stimmbücher) vorhanden. Das Tenorheft trägt folgenden Titel: »In dissem buechlyn fynt man LXXV. hubscher lieder myt Discant. Alt. Bas. und Tenor. lustick zů syngen. Auch etlich zů fleiten / schwegelen / und anderen musicalisch Instrumenten artlichen zů gebrauchen.« Am Schluß: »Gedruckt yn der lôblicher / Keyserlicher / und des heyligen rijchs frey Stat Cŏln / durch Arnt von Aich.«

Die Melodie liegt im Tenor, der auch bei der Bearbeitung noch ziemlich unversehrt hervortritt. Ein weiterer Tabulatursatz, der auf dieselbe Vorlage wie der unsrige zurückgeht, findet sich 3stimmig in Klebers Tabulaturbuch[1]).

Anm. Nach T. 11 Wiederholungszeichen ‖: — T. 20 Ten. durch einen Oktavsprung f-$\bar{f}$ über dem Disk. — T. 29/30 Kreuzung von Baß und Ten., T. 32 von Disk. und Ten.

5. (5.) Graciensi plaisat Henricus Isac author.

3 st., Schluß G-g-$\bar{g}$. 40 Takte.

Der Satz ist abgedruckt aus unserer Tabulatur in der Isaac-Ausgabe von Joh. Wolf[2]); auch er vermag keine Partiturvorlage nachzuweisen. Wie weit oft die Nachlässigkeit in der Schreibweise fremdsprachlicher, namentlich französischer Wörter geht[3]), zeigt der Titel »Graciensi plaisat«, der, wie Wolf bemerkt, »Gracieuse plaisante« heißen soll. Isaac ist hier ausdrücklich als Komponist (»autor«) des Vokalstückes angegeben; die Intavolierung rührt also ebenfalls von Kotter her. Wolf weist eine Messe »Gracieuse plaisat« eines gewissen Misonne (

)[4]) und eine Messe »Gracieusa« von Jo. Ghiselin[5]) nach.

Das Stück zerfällt in drei Teile von fast mathematischer Proportionalität (I. Teil T. 1—13, II. Teil T. 13—27, III. Teil T. 28—40); der dritte Teil ist die wörtliche Wiederholung des ersten (Schema A-B-A). Die dreiteilige Liedform mit dem Schema A-B-A ist das Charakteristische des französischen Liedes, wie die typische Form des deutschen die beiden Stollen mit Abgesang sind; in dem »adieu mes amours« (Nr. 21) und »j'ai trop aimé« (Nr. 47) haben wir in unserer Sammlung weitere Beispiele der französischen Chansonform. Die Identität von I. und III. Teil berechtigt zu den unten angeführten Änderungen gegenüber dem Manu-

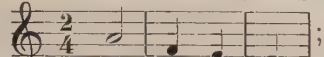
1) Kleber, fol. 24^r »in *sol* ♭«. Löwenfeld, S. 74 (Nr. 17). Vgl. auch Eitner, Das deutsche Lied, Mh. f. Mg., 1905, S. 127. Die Kolorierung ist eine von der unsrigen etwas abweichende.

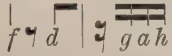
2) Dkm. der Tonk. in Ö., XIV 1. G. Nr. 12, S. 146. 203.

3) Die Texte oder Textanfänge hat man sich mündlich weiter verbreitet zu denken; meist waren die Lieder so bekannt, daß der Anfang vollkommen genügte, sie ins Gedächtnis zu rufen. Sollte dann ein Stück schriftlich fixiert werden, so wurden die Texte nach dem Gehör niedergeschrieben. Die sorglose Schreibweise des 16. Jh.'s ist überhaupt wohl darauf zurückzuführen, daß jeder schrieb, wie er es hörte; eine allgemein gültige Orthographie gab es nicht, auch nicht für das Deutsche. So sind namentlich Eigennamen der Willkür ausgesetzt, da ihre Schreibweise natürlich noch weniger als die alltäglicher Wörter feststand. So treffen wir Kotter, Cotter, Kother usw.; Isaac, Isac, Izagha, Yzac, Ysack, Yzaack usw.

4) In Rom, Capella Sist. 26. Über M. vgl. Eitner, Quellenl., VII, 8 f.

5) Erwähnt von Wilphlingseder. Über G. vgl. Eitner, Quellenl., IV, 227.

skript, die offenbare Irrtümer — seltsamerweise recht zahlreiche — verbessern[1]). — Der Einsatz der Stimmen erfolgt auch hier kanonisch, zuerst der des Tenor (Hauptmotiv verziert), dann (T. 3) der des Diskant (Hauptmotiv dgl.), zuletzt (T. 7) der des Basses (Hauptmotiv ohne Verzierung). Das Hauptmotiv heißt  ; der Mittelteil wird von dem erweiterten Motiv: beherrscht.

Anm. T. 8 Baß, soll in Vierteln abwärts steigend *f-e* heißen (nicht), analog der Wiederholung und dem in allen Stimmen auftretenden Hauptthema. — T. 12 Disk., 1. Note *fis* anzunehmen (auch analog T. 39); Disk. letzte Note: 3. *fis* im Mskr. nicht mehr bezeichnet. — T. 13, der Ten. endigt mit *g*, der Bass setzt mit $\bar{d}$ über dem Ten. liegend ein mit dem Motiv des Mittelteiles; die Stimmen sind deshalb kaum, wie Wolf es tut, zu vertauschen. — T. 27 Ten., letzte Note im Mskr. $^1/_4$ (richtig $^1/_8$). — T. 26 Disk., das *fis* in der Kadenz nicht bezeichnet im Mskr. — T. 29 Bass, Wolf konjiziert *b*. — T. 31 Disk., gegen d. Mskr. ($\bar{g}$-$\bar{f}$) eine Terz höher zu setzen ($\bar{h}$-$\bar{a}$), analog T. 4 und entsprechend dem Hauptthema. — T. 32 Disk., weil mit T. 5 identisch, ist die Konjektur von *fis* (Wolf) wohl zu vermeiden. — T. 36/37 Disk., gegenüber d. Mskr. durch beide Takte eine Terz tiefer zu setzen, analog T. 9. 10. (statt ).

6. (7.) Nicolaus — musicae iamdudum frigescentis primus instaurator composuit[2]):

Betreubt ist mir min hercz.

3 st., Schluß *A-a-ā*. 37 Takte.

Text unbekannt.

Der »instaurator musicae« Nicolaus ist nicht leicht zu identifizieren. An Nicolaus Gombert, den Schüler Josquins, der erst 1520 Kapellsänger in Brüssel, 1530—34 Kapelldirektor war, ist aus chronologischen Gründen — der Satz bzw. das zugrunde liegende Vokalstück müßte ja lange vor 1513 entstanden sein — fast nicht zu denken[3]). Schon eher käme der 1504 an St. Donatien in Brügge angestellte und als berühmter Musiker genannte Nic. Craen in Betracht[4]).

1) Sie sind zum größten Teil schon von Wolf vorgeschlagen.

2) Zum Titel vgl. Teil II.

3) In Betracht kämen dann noch etwa Nicolaus Kropfstein, Nicolaus Piltz, beide aus den Sammlungen von Ott, Rhaw und Forster bekannt (vgl. Ambros, III, S. 406), sowie Nicolaus Henning, Organist bei St. Katharina in Zwickau († 1552), von denen allen aber die außergewöhnliche Bezeichnung als »primus instaurator musicae« mehr als verwunderlich wäre.

4) Vgl. Eitner (Quellenl., III, S. 92); auch nach Ambros, III, S. 261 f. soll Nicolaus Craen ein sehr tüchtiger Meister gewesen sein; er ist aus Petruccis Motetti A und C und den Canti CL bekannt.

Das Stück hat die Form der Minnesängermelodien, wie wir sie bei den deutschen Liedern unserer Tabulatur noch häufig antreffen, zwei Stollen, die einander gleich sind (in T. 15 wird durch ‖: die Wiederholung gefordert), und ein Abgesang, also Schema A-A-B. Der Einsatz der Stimmen ist kanonisch, im Abstand eines Taktes: Baß (verziert), Tenor (unverziert, im Einklang), Diskant (verziert, in der Oktave), mit dem Anfangsmotiv:

Anm. T. 8. 34. Disk., Kadenz im Mskr. das *fis* nicht bezeichnet[1]). — T. 9 Baß, 1. Viertel orig. ohne Punkt. — T. 11 Disk., 8. Note *f*, nicht *fis*.

7. (8.) Min ainigs A.

3 st., Schluß *F-f-f̄*. 39 Takte.

Text[2]):

1. Mein einigs A. ich dein beleib / und mich verschreib / alweg dienstlich am deim gebot.

A wie das geyt yetz und die zeyt / des klaffers neid / den schaden fügt eim zu dem spot. Mein zuuersicht / nicht kummer dich / mein lieb hab ich / in rechter trew zu dir gekert / und bleib gantz frey / glück won uns bey / zu freuden stets gantz onuersert.

2. Ob ich mit wesen von dir bin / doch bleibt mein sin / in lieb on falsch alweg bey dir. Und halt mich dein gehe wie es wöll / von mir nit stell / mein hort bedenck der lieb an mir / Was frucht die selb uns bringen mag / auch wirt all tag / durch mich dein lob mit fleyß gemert / und bleib gantz frey / glück won uns bey / zu freuden stets ganz unuersert.

3. Ob ich schon nit bin dein geleych / ich ye nit weych / in keinen weg von deiner zir. / Was mir dein zucht vertrawen mag / das selb ich trag / alweg in stil heimlich bey mir. / Meinr lieb ich dir / für andren gan / biß zweiffels an / du bist die recht / die mich ernert / und bleyb gantz frey / glück won uns bey / zu freuden stets gantz unuersert.

Ein altes Liebeslied, in dessen erster Textzeile die Bescheidenheit des Verehrers nur den Anfangsbuchstaben des Namens der Geliebten auszusprechen sich gestattet[3]). Es ist dasselbe weltliche Lied, das in

---

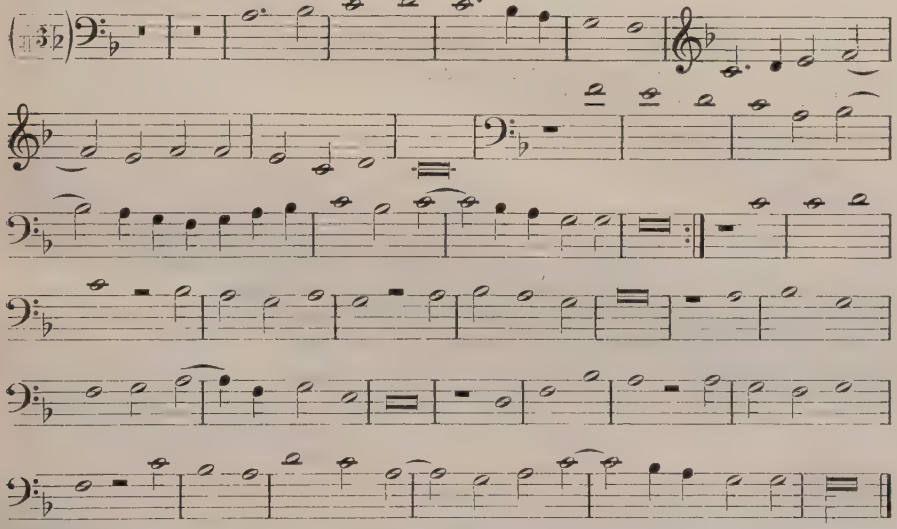
1) Vgl. darüber auch E. Bernoulli, Chansons und Tänze, V, S. 25f.

2) Nach Forster: »Ein außzug guter alter und newer Teutscher liedlein einer rechten Teutschen art / zu singen / und auff allerley Instrumenten zubrauchen / außerlesen. — Getruckt zu Nürnberg bey Johan Petreio / anno MDXLIII.« Die Basler Universitätsbibliothek besitzt diese »sonst nicht bekannte Ausgabe von 1543« in 4 Stimmbüchern unter der Signatur F. IX. 59—62. (Vgl. Richter, Katalog, S. 75ff.) Der erste Druck trägt die Jahreszahl 1539. Neudruck 1549 usw. — Unser Satz ist Nr. XXIX; der vollständige Text steht, wie üblich, nur im Tenorbuch.

3) Diese Andeutungsweise scheint damals Sitte gewesen zu sein, vgl. auch »Mein herzigs G, ich ganz verste« (Heinr. Finck, 4 st. Liederbuch 1536 Nr. 9, Publ. d. Ges. f. Mf. VIII, S. 23). »A, du mein trost und zuversicht« (Erh. Oeglins Liederbuch, Nr. 7a; Publ. d. Ges. f. Mf. IX.). »Ach hertzigs K« (Isaac, Dkm. der Tonk. in Ö., ed. Wolf,

seinem Anfang später zu kirchlichen Zwecken eine textliche Umänderung erfahren hat in »Gott einiger Sohn, ich stets dein bleib«[1]).

Nach der Forsterschen Liedersammlung ist »Paulus Hoffhamer« der Komponist der Vokalvorlage; letztere findet sich im ersten Teile des »außzugs«[2]). Auf denselben Satz geht auch die Lautenbearbeitung des H. Newsidler zurück[3]). Die Intavolierung bei Kotter ist einfach unter Weglassung der bei Forster vorhandenen vierten Stimme, des Alt, erfolgt, eine für Tabulaturübertragungen übliche Praxis[4]). Wir sind hier also in der besonders glücklichen Lage, zum selben Satze Partiturvorlage, eine Lauten- und eine Orgel- bzw. Klavierbearbeitung aufweisen zu können. Die letzteren beiden stimmen in den Unterstimmen fast wörtlich unter sich überein, die Oberstimme ist im Lautensatz bedeutend lebhafter koloriert als in demjenigen für Tasteninstrumente[5]). Der Tenor unseres Satzes (nach Forster, der mit der Tabulatur fast notengetreu übereinstimmt) heißt:



S 61). »F, du min Schatz, din suesser gschwatz« (Iselin, Liederbuch, Basl. Univ.-Bibl. F. X. 21, fol. 78ᵇ, vgl. Meier, Diss. S. 102). »Mein M, ich hab« (Schlick, Tabulaturen etl. lobges. S. 57, Mh. f. Mg. 1869, Notenbeil. S. 21). Die Beispiele ließen sich vermehren.

1) Vgl. Knausts Umarbeitung von Liedern aus Forsters Liedersammlung in protestantischem Sinne. — Weitere Beispiele siehe Winterfeld, Kirchenges., I, S. 85 f.

2) Vgl. S. 10, Anm. 4.

3) H. Newsidler, »Ein Newgeordnet künstlich Lautenbuch. In zwen theyl getheylt. — Dergleichen vormals nie im Truck, Aber yetzo durch mich Hansen Newsidler Lutinisten und Bürger zu Nürnberg, offenlich aussgangen.« (1535), unter den »besten und fürnemsten liedlein, so am meisten im prauch sind / und am liebsten gehört werden« unter Nr. XLVI: »Mein einigs A« ohne Autorangabe. Eine erleichterte 3stimmige Bearbeitung desselben Satzes steht im I. Teil fol. 1 IIIIʳ.

4) Newsidler (vgl. Anm. 3) befolgt sie auch; sie ergibt sich auch in unsern Sätzen des öftern.

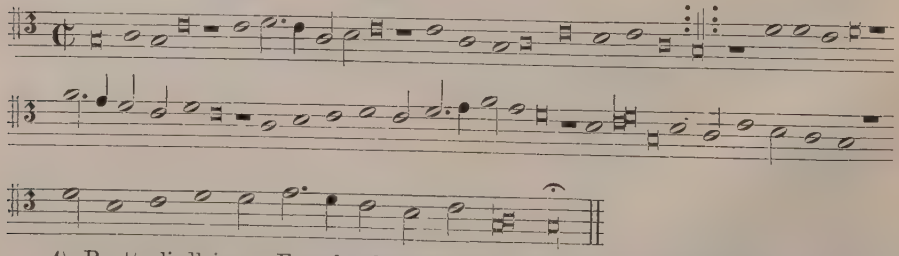
5) Vgl. Nr. 8, S. 14.

Denselben Satz finden wir auch in Arnt von Aichs Liederbuch[1]) sowie in einer auf der Basler Universitätsbibliothek liegenden Handschrift aus der zweiten Hälfte des 16. Jh.'s[2]), während in derselben Handschrift noch ein weiterer »Mein ainigs A« überschriebener Satz vorkommt, dem ein anderer Tenor zugrunde liegt[3]). Unsern Satz wieder finden wir in den Stimmbüchlein der »Reutterliedlein« unter Nr. 28[4]), weitere Kompositionen über das Lied nach Eitners Angaben[5]) in einer Handschrift der Münchner Bibliothek[6]) und in den Bicinia von Rhaw[7]). Ein 4stimmiger Tabulatursatz nach Hofheimer von H. B. 1520 (Buchner) ist bei Kleber vorhanden[8]).

Die Melodie liegt im Tabulatursatz, wie gesagt, abgesehen von einigen kadenzartigen Koloraturen, fast unverändert im Tenor; von den andern Stimmen ist der Diskant lebhaft verziert, der Baß (außer T. 19) gar nicht. Der Einsatz der Stimmen geschieht nach je zwei Takten, jeweilen mit dem ersten Glied der Melodie, in der Reihenfolge: Diskant, Tenor, Baß. Der Satz zeigt als typisch deutsches Lied die Form A A B, zwei Stollen und Abgesang, wobei letzterer in der Ausdehnung (22 Takte) den Stollen (17 Takte) besser das Gleichgewicht hält als etwa in dem Satz »In minem Sinn« (Nr. 15).

Anm. T. 1 Disk., 2. Note wohl *b*, Mskr. *h*. — T. 3 Disk., Note 7 Mskr. *h*, statt *b* der Tabulatur, trotz dem Tenor; auch die Vorlage erweist das *h* als Schreibfehler. — T. 8 Disk., in der Verzierung 1. Note wohl aus Versehen *h* statt *b*; dgl. T. 11. — T. 11. 18. 25. 30 jeweilen nach einer Ganztaktnote ein halber Takt Pause, wie auch in der Vorlage. Dadurch wird der Satz in kleine Abschnitte von 5—12 Takten zerlegt und erhält so etwas Zerrissenes; die Halbtaktpause nach dem Wiederholungszeichen scheint Hofheimersche Eigenart zu sein, vgl. auch Nr. 42 u. a. — T. 19 im Baß ist das Intervall *B-f* diatonisch ausgefüllt. — T. 37 Disk., 3. Note Mskr. *h*.

1) A. von Aich, Tenorbuch, fol. 11^b (Baß fol. 78, Alt 5, Disk. 51).
2) Sig. F. X. 17—20. Nr. 51; vgl. Richter, S. 72.
3) Nr. 28, vgl. Richter, S. 70. Der Tenor heißt:



4) »Reutterliedlein, zu Franckenfurt am Meyn, Bei Christian Egenolff. MDXXXV.« Nr. 28. Basl. Univ.-Bibl. F. X. 22—24 (mit handschr. Anhang); das Tenorstimmbuch fehlt.
5) Mh. f. Mg., 1905, S. 109 (R. Eitner, »Das deutsche Lied« usw.).
6) Mskr. 1501 Nr. 18.
7) Rhaw, II, 1545 Nr. 97, P. Rephun zugeschrieben.
8) Tabulaturbuch, fol. 140^v. Vgl. Löwenfeld, S. 80 (Nr. 94).

8. (9.) Si dedero. Henricus ΙΣΑCK componebat.

3st., Schluß *G-g-ḡ*. 76 Takte.

Text: Si dedero somnum oculis meis et palpebris meis dormitationem[1]).

Die Partiturvorlage zu unserm Stück findet sich 3stimmig in der St. Galler Handschrift 462; sie ist von Wolf in seiner Obrechtausgabe veröffentlicht[2]). Die vorliegende stark kolorierte Übertragung ist aus unserer Handschrift von Wolf in den Denkmälern wiedergegeben[3]). Nach ihm bringt die Partiturvorlage eine Anzahl von Handschriften unter der Autorangabe »Alexander Agricola«[4]), während einige weitere sie anonym geben[5]); einem »Alexander«, wohl ebenfalls Agricola, wird ein »Si dedero« betiteltes Stück in den »Canti B« des Petrucci[6]) zugeschrieben; in einer St. Galler Handschrift wird Verbonnet als Verfasser genannt[7]). — Derselbe Vokalsatz, wie hier, muß auch, wie die Vergleichung ergibt, dem in H. Newsidlers Lautenbuch stehenden Lautensatz »Si dedero« zugrunde liegen; dort wird aber als Autor »Ja. Obrecht« angegeben[8]). Man hat sich also bei der Frage der Verfasserschaft zwischen Isaac, Agricola und Obrecht zu entscheiden; die vereinzelte Angabe Verbonnet darf dabei wohl außer Betracht fallen. Da es nun eine Messe »si dedero« von Obrecht gibt[9]), so ist die Autorangabe bei Newsidler und in dem Berliner Druck wohl ein Versehen, indem dem bekannten Verfasser der bekannten Messe dieser Motettensatz zugeschrieben wurde. Ebenso ist, was Wolf schon vermutet hat und angesichts des durch die Quellen weit

---

1) Psalm 132. Vgl. Nr. 2 In pace in id ipsum, II. Teil.

2) St. Gallen, Stiftsbibl. Ms. 462, fol. 35ᵛ. Auch bei Formschneyder, Trium vocum carmina 1538 (Nr. 13). Gedruckt von J. Wolf, Obrecht-Ausgabe, Anhang zur Messe »Si dedero« (Nr. 9.

3) Dkm. der Tonk. in Ö., XIV 1. — G. Nr. 26, S. 163, 205. Vgl. zur Vokalvorlage besonders auch Wolf, Obrecht-Ausgabe, Messe Nr. 9, Einl. S. VII.

4 Eine Handschrift in Stimmen in Bologna Liceo musicale cod. ms. 148), drei Florentiner Handschriften (Florenz, Bibl. Naz. Centr. XIX. Cod. 59 (Chorbuch), XIX. 11, 178 (16. Jh., Chorbuch), Panciatichi 27), eine in Rom Archivio della Cappella Giulia cod. med.) und eine in St. Gallen (Stiftsbibl. Ms. 530. Petruccis Odhecaton (1501) fol. 61ᵛ schreibt den Vokalsatz ebenfalls Agricola zu.

5 Greifswald, Univ.-Bibl Eᵇ 133 (4 Stimmbücher, der gen. St. Gallercod. 462, Paris. Bibl. nat. fr. 1597, Florenz, Bibl. Ricc., Ms. 2794, Brüssel, Kgl. Bibl. Ms. 11239. Wolf, Obrecht-Ausgabe, a. a. O.

6 »Canti B numero cinquanta B«, Petrucci. Febr. 1501 (1502), fol. 61. — Vgl. Ambros, III, S. 197 f.

7) St. Gallen, Stiftsbibl. Ms. 463, vgl. Wolf, Obrecht-Ausgabe, a a. O.

8) H. Newsidler, Nürnberg 1535. II. Teil Nr. LII. Der Satz gehört ebenfalls zu den »besten und fürnemsten liedlein / so am meisten im prauch sind / und am liebsten gehört werden«. Der Name Obrechts ist auch in einem Exemplar von Formschneyder, Trium voc. carmina 1538 (Nr. 13) in Berlin handschriftlich zugefügt. Der Satz aus Newsidler ist abgedruckt von Wolf in seiner Obrecht-Ausgabe als Anhang zur Messe »Si dedero« von Obrecht, zugleich mit der Formschneyderschen Fassung vgl. Anm. 2).

9) Gedruckt von Petrucci im liber I der »Missae diversorum autorum« 1508. Vgl. Ambros, III, S. 184 f. Neuausgabe von J. Wolf, Werken van Obrecht, 9. Aflevering.

besser bezeugten Gegenteils anzunehmen ist, wohl die unserm Tabulatursatz beigegebene Benennung »Henricus Isack componebat« ein Irrtum[1]; der Verfasser des unserer Tabulatur zugrunde liegenden Vokalsatzes ist also aller Wahrscheinlichkeit nach Alexander Agricola.

Interessant ist ein Vergleich der beiden Bearbeitungen, der für das Tasteninstrument mit derjenigen für die Laute, interessant schon darum, weil man da auf die Eigenheiten der Intavolierung für das jeweilige Instrument aufmerksam wird. Charakteristisch für den Lautensatz ist die vom Instrument bedingte Auflösung der größeren Notenwerte in kleinere, der noch größere Reichtum an Koloraturen, namentlich an schnellem »lauffwerck«, die nicht immer mögliche Durchführung der Dreistimmigkeit[2]; ein Orgelsatz ist das strikte Gegenteil dazu; ein Klaviersatz kommt ihm dagegen in den beiden ersten Punkten näher. — Gegenüber unserer Tabulatur besitzt die Newsidlersche Bearbeitung ein kurzes Nachspiel von zwei Takten.

Anm. In T. 9. 10. 11 konjiziert Wolf im Baß überall (außer T. 11 letzte Note) *cis* statt dem originalen *c*. — T. 16 Baß, ist im Mskr. das Pausenzeichen 𝄾 etwas zu hoch unter die den Buchstaben übergeschriebenen Wertzeichen geraten; irrtümlich versieht Wolf das 1. Viertel mit Punkt. — T. 35 Disk. 4. Note, Wolf konjiziert *fis*. — T. 46 Ten., die Wertzeichen heißen im Mskr. ⌜.F F.FFF (statt ⌜ F FFFF?). — T. 47 Ten., für Note 7 fehlt das Wertzeichen (zu *f*); es muß $^1/_8$ sein, analog T. 49. — T. 69 Baß, 2. Note original *f*; man erwartet *fis*.

9/10. (10.) Fortuna in *mi*. Isac.
(24.) Fortuna in *mi*.

10. 3st.; Schluß 5st., effektiv 3st., Quinte mit Terz! *e* (*e*)-*g*-*h* (*h*)[3]. 60 Takte.

24. 3st., Schluß 3st., Quinte *e*-*h*-$\bar{e}$. 61 Takte.

Text[4]: Fortuna desperata, iniqua e maledeta
che de tal donna eleta
la fama ay denegata
fortuna desperata.

---

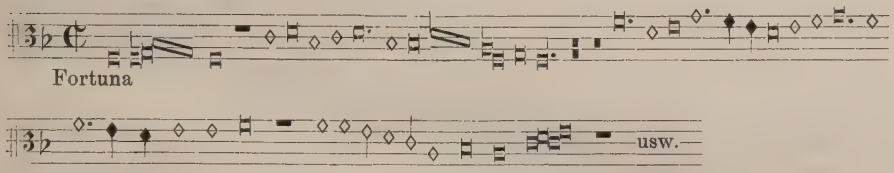
1) Ich glaube wieder nicht, daß man das »componebat« auf die Intavolierung beziehen kann; auch hier ist Kotter als Intavolator anzunehmen. Nach Tinctoris, Diff. (Chrys.-Jahrb., S. 74) ist compositor: alicuius novi cantus aeditor, cantus aber (S. 72): aut simplex (sine ulla relatione simpliciter constitutus, 1stimmig) aut compositus (per relationem notarum unius partis ad alteram multipliciter aeditus, res facta, mehrstimmig); an letztere Art ist für unsern Zweck natürlich zu denken.

2) Es ist natürlich, daß in einem guten, d. h. gut arrangierten und gut spielbaren Lautensatz alle nötigen Stimmen implicite immer vorhanden sind; im Notenbild, auch für das Auge sichtbar, treten sie aber nur da auf, wo sie zusammen spielbar sind. So ist im Newsidlerschen Satz der Eindruck der Dreistimmigkeit an allen vom Original geforderten Stellen sehr glücklich gewahrt; darin liegt ja die besondere Kunst des Intavolators für die Laute.

3) Wolf schließt in *E*-dur.

4) Nach Wolf (vgl. S. 15, Anm. 1) aus dem Parisercodex 43/79 (vgl. S. 16, Anm. 6).

Unser erster Satz Nr. 9 ist wiedergegeben bei Wolf[1]). Unser zweiter, anonymer Satz findet sich in einer nur wenig veränderten Bearbeitung bei Kleber[2]), wo ebenfalls keine Autorangabe vorhanden ist. Für Nr. 9 ist eine direkte Partiturvorlage nicht nachzuweisen, dagegen kennen wir die unserer Nr. 10 und dem Kleberschen Satz zugrunde liegende Vokalpartitur, die Wolf in seiner Isaac-Ausgabe wiedergibt[3]); sie findet sich in Formschneyders »trium vocum cantiones centum« als Nr. 88[4]) unter dem Titel »Fortuna desperata in mi«. Gemeinsam haben unsere beiden Sätze natürlich die Melodie, die bei beiden im Tenor liegt; sie ist ins Phrygische übersetzt. Glarean bringt diesen Tenor im Dodekachordon[5]) unter dem Titel »Fortuna ad voces musicales« (aus einem Satz von Ludw. Senfl)[6]) folgendermaßen (in jonischer Tonart):



Der Tenor gehörte zu den beliebtesten des 16. Jahrhunderts; er kommt in alle Tonarten versetzt vor, nach Wolf[7]) gibt es kaum eine Handschrift jener Zeit, die das Thema nicht enthielte. Zu nennen sind außer den oben und Anm. 6 erwähnten Verwendungen des Tenors durch Senfl ein Satz von Breitengasser bei Ott[8]), die von Ambros[9]) als erhabene, grandioseste bezeichnete Messe über »Fortuna desperata« von

1) Dkm. der Tonk. i. Ö., XIV 1. — G. Nr. 10, S. 144, 203.

2) Klebers Orgeltabulaturbuch, fol. 8ʳ—9ᵛ, Nr. 7. Vgl. Löwenfeld, S. 49, 73. Er ist abgedruckt von Wolf, Dkm. G. Nr. 9, S. 143, 203.

3) Dkm. XIV 1. — F. Nr. 7, S. 134, 201.

4) Nürnberg 1538. In den beiden Exemplaren in Berlin und Jena ist H. Isaac als Autor angegeben.

5) Glarean, Dodekachordon, deutsche Ausgabe (Bohn), S. 168.

6) Gedruckt in Otts »121 newe Lieder« Nr. 31, neu gedruckt bei Bernoulli, »Aus Liederbüchern der Humanistenzeit«, S. 49 (vgl. ebenda S. 17); auch bei Seb. Heyden, 1540, S. 46 vorhanden; die Melodie ist über das aufsteigende Hexachord gesetzt. Senfl verbindet dieselbe Melodie in anderen Sätzen (alle ebenfalls bei Ott) mit dem »Pange lingua« (bzw. »Herr durch dein plut«, Ott, Nr. 100, neu gedruckt bei Bernoulli, a. a. O., S. 45, vgl. dazu ebenda S. 16 f.), mit »Ich stund an einem morgen« (Ott, Nr. 26, neu gedruckt bei Bernoulli, a. a. O., S. 42) und mit »Es taget vor dem walde« (Ott, Nr. 30, neu gedruckt bei Bernoulli, a. a. O., S. 45). Vgl. auch Ambros, II, 505, III, 416. Eine Kontamination mit dem Liede »Bruder Conrat« von Isaac gibt Wolf, Dkm. der Tonk. i. Ö., XIV 1. — E Nr. 13, S. 73, 189.

7) a. a. O., S. 191. Außer den im folgenden genannten Sätzen zitiert Wolf noch: »Fortuna in re« 6st. Allexandre, aus Augsburg Ms. 142ᵃ.

8) »121 neue Lieder« Nr. 121. Vgl. Bernoulli, a. a. O., S. 16, 18. Melodie phrygisch wie bei dem Kotterschen Tonsatze.

9) Ambros, III, S. 183, 615.

Hobrecht[1]), die künstliche »Fortuna«-Messe von Josquin[2]). Kotter besitzt, wie wir sehen, zwei, Kleber nicht weniger als fünf Bearbeitungen des Tenors[3]). In einer St. Galler Handschrift ist er zweimal verwendet[4]). Wolf druckt unter den Isaacschen Instrumentalsätzen des weitern ein 3stimmiges »Fortuna desperata« ab, bei dem unser Tenor in der Oberstimme liegt[5]); einen weitern 4stimmigen Satz mit der Melodie im Tenor teilt er mit aus einer Pariser Vorlage, der wir auch den Text entnehmen können[6]). Auch in einer Basler Handschrift[7]) haben wir die Baßstimme eines »Fortuna« und in einer solchen in München wieder zwei Bearbeitungen dieses beliebten Liedes[8]).

Der Komponist der beiden unserer Tabulatur zugrunde liegenden Vokalsätze ist also Isaac. Der Tenor weist bei beiden Intavolierungen nur sehr wenige, meist kadenzierende Verzierungen auf. In Nr. 9 geschieht der Einsatz von Tenor und Baß zusammen im 1. Takt, der Diskant folgt erst T. 4. Im spätern Fortuna Kotters setzen im 1. Takt Tenor und Diskant zusammen, erst in T. 5 der Baß ein. In T. 57 ist bei beiden Stücken der eigentliche Abschluß; was darauf folgt, ist zur Füllung und Dehnung des Schlußakkordes bestimmt (vgl. Anm.).

Anm. zu Nr. 9. T. 2, 28, 44 Ten. verziert. — T. 7 Disk., $\bar{\bar{d}}$ im Mskr. mit Hilfslinie notiert, da sehr tiefe Schlüsse (*f-c-g*) verwendet sind (von T. 5—9). — T. 6/7, Disk. unter dem Ten. — T. 8 Note 1, Ten. unter den

---

1) Petrucci, 1503, Nr. 3. Neuausgabe von Wolf, Werken van Obrecht, 3. Lieferung. — Vorhanden in Univ.-Bibl. Basel (Diskant-, Alt-, Tenor-, Baßstimmbuch) Kk III 23a-d.

2) Petrucci 1502; Petrejus »liber XV missarum«, 1539, Nr. 4; vgl. Ambros, III, S. 214, 216. Das Kyrie und Christe bei Bernoulli, a. a. O., S. 54 (vgl. dazu ebenda, S. 18).

3) Die erste (vgl. S. 15, Anm. 2) fol. 20r, dann fol. 63v »in *ut* H B.« 3st., Melodie im Ten., fol. 132 »in *fa* Quatuor«, Melodie im Ten., fol. 133v »Fortuna m. o. n. trium« »in *fa*, tenor pedaliter« (Löwenfeld, S. 79, Anm. 89 löst Mag. O. Nachtigall auf), fol. 135v »Fortuna H B. Tenor in Basso«. Vgl. Löwenfeld, S. 73 Nr. 7, 76 Nr. 42, 79 Nr. 88, 89, 90.

4) St. Gallen, Stiftsbibl. 462, fol. 5ff. Die erste Bearbeitung — beide sind 4stimmig — benützt den Tenor in derselben Lage wie Kotter (auf *e*), die zweite (= Dkm. der Tonk. i. Ö., S. 190, vgl. Anm. 6; gedruckt bei Bernoulli, a. a. O., S. 36 auf *f* wie Glarean. Beide Fassungen sind gegenüber der bei Kotter zugrunde liegenden verschieden. Bei der zweiten Fassung trägt der Tenor den schwer lesbaren Text:

Fortuna desperata que redementia vertit
Solemur(?) contrariis fatis conseriis neque enim
sumus ignari ante malorum
Sed passi graviora dabit deus hiss quoque finem.

Bei Eitner, Mh. f. Mg., VI, S. 131ff. steht nur die erste Hälfte.

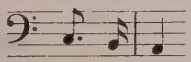
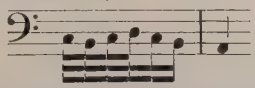
5) E Nr. 14, S. 74. 191.

6) Paris, Bibl. Nat., nouv. acq. fr. 4379, fol. 40v. Wolf, a. a. O., S. 190. Text s. o. = St. Gallen, Stiftsbibl. 462, fol. 6 (gedruckt bei Bernoulli), vgl. Anm. 4.

7) Univ.-Bibl. Basel. F. X. 10. Baßstimmbuch aus dem Anfang des 16. Jh.'s.

8) München, Univ.-Bibl. 328—331, je drei Stimmen; der eine Satz enthält die Melodie wie der unsrige in phrygischer Tonart Vgl. Bernoulli, a. a. O., S. 16.

Baß gehend. — Disk. *fis* im Mskr. unbezeichnet. — T. 13 Disk., Note 7 konjiziert Wolf *f* statt dem *fis* des Mskr. — T. 15—17 Ten., nach der Partiturvorlage ist das *e* 3 Takte auszuhalten; um aber auf dem Klavier die Länge des Tones wiedergeben zu können, muß es in jedem Takt neu angeschlagen werden, und deshalb schreibt es die Tabulatur in jedem Takt neu. Das Gegenstück hierzu findet sich in den 5 Schlußtakten von Nr. 10; hier müssen das *e* des Disk. und das des Ten. immer wieder angeschlagen werden, obschon das Original die Schlußnote des Ten. und des Disk. jeweilen nur zweimal (ohne Takteinteilung, mit Fermaten)[1] verzeichnet, da der Ton ohne wiederholten Anschlag zu dem 5 Takte lang (die Takte sind eingeteilt!) weiter kadenzierenden Baß nicht klingen und daher kein richtiger Abschluß zustande kommen würde (s. u.). Ähnlich T. 57—60 in Nr. 9. — T. 18—21, imitatorische Führung von Disk. und Baß, ebenso, aber mit andern Motiven, bei Kleber und Nr. 10. — T. 22 ff. = 25 ff. = 29 ff., hier mit Kadenz nach *a*. — T. 30, Ten. kadenzmäßig verändert. — T. 31 Disk., 1. Note im Mskr. fälschlich *ais*. — T. 34, Disk. im Mskr. mit falschen Wertzeichen: ; Note 2—5 wohl . — Disk., Note 10 bei Wolf entgegen dem Mskr. *f* statt *fis*. — T. 37/38, Disk. unter den Ten. gehend. — T. 46 liegt die Kadenz, ein seltener Fall, im Baß. — T. 57, die Schlußnote des Ten. tritt schon hier ein (*e* mit Fermate) und wird erst T. 60 wiederholt (ähnlich am Schlusse von Nr. 10, s. o. Anm. zu T. 15); die Fermate hat hier den genau bestimmten Zeitwert von drei Tabulaturtakten, der Ton muß jedoch, wie oben (vgl. T. 15), in jedem Takt neu angeschlagen werden. — T. 58, Wolf schlägt im Baß *gis* statt *g* vor[2]. — T. 60, Wolf konjiziert im Ten. des Schlußakkordes *gis*, statt *g*[3]; *g* und das eine *h* setzen frei ein, ersteres dient zur klaviermäßigen Füllung des Schlußakkordes.

Anm. zu Nr. 10. Sehr genaue Übertragung der oben erwähnten Partiturvorlage. In der Regel zeigt Kotter das Bestreben nach Kolorierung in noch größerem Maße als Kleber. Die beiden untern Stimmen bei Kotter und bei Kleber stimmen im wesentlichen völlig miteinander überein[4]. — T. 6, Disk. unter dem Ten.; für *fis* Hilfslinie; *fis* im Mskr. nicht bezeichnet. Desgl. T. 17 u. a. — T. 8. 9 im Baß (entgegen Kleber) Kadenz[5]. — T. 12 Baß, 1. Note muß im Mskr. *e* gelesen werden, nicht *a*. — T. 21 im Baß koloriert: statt  (Kleber):  (Kotter). — T. 24, Kotter bringt die Pause getreu der Vorlage in Ten. und Baß (3. Achtel), während Kleber sie ausfüllt. — T. 29 Baß, Kotter hat getreu der Vorlage das *c* eine Oktave höher als Kleber und infolgedessen in der 2. Hälfte einen Oktav-

1) Beim zweitenmal im Ten. nur $\dot{e}$.

2) Es ist übrigens daran zu erinnern, daß das Skalenschema des »Fundamentum« fol. 2 des Mskr. in dieser Oktave *gis* nicht kennt.

3) Regel: Wenn überhaupt zur Ausnahme im Schlußakkorde die Terz vorkommt, muß es die große sein, da die kleine als Dissonanz betrachtet wird (Papius nennt letztere nach Ambros III, S. 115 das schlechteste der Intervalle).

4) Kleber vergleiche ich nach der Wiedergabe bei Wolf (a. a. O., S. 143).

5) Der Baß weist hier überhaupt ungewöhnlich viele Verzierungen auf, was den Gebrauch des Stückes auf der Orgel so ziemlich ausschließt. Vgl. T. 21. 26. 27. usw.

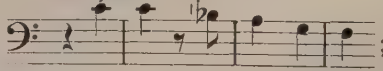
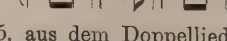
sprung *a-A*; die sprunghaften Baßführungen sind hier überhaupt häufig: vgl. T. 28. 29. 31. 52. — T. 31 Baß, Mskr. fälschlich , statt . — T. 57ff., der Baß steigt, immer lebhafter werdend, über den Ten., während die übrigen Stimmen liegen bleiben; das $\widehat{e}$ des Ten. gilt wohl auch im letzten Takt, obwohl ersterem im Mskr. noch *e* folgt. Bei Kleber ist der Schluß vom vorletzten Takt an vierstimmig, indem von da an ein Kontratenor in Terzen mitgeht (vgl. auch Anm. zu Nr. 9, T. 15—17 und 57ff.).

11/12. (11.) Fortuna dum grand tiempo. Josquin. Satz ohne Überschrift in F VI 26.

11. 3st., Schluß *F-f-f.* 47 Takte.
12. 3st., Schluß *F-f-f.* 47 Takte.

Text[1]: Fortuna d'un gran tempo mi se'stata, o gloriosa donna mia bella.

Die Vokalvorlage ist wohl in dem 3stimmigen Satz von Josquin vorhanden, den Petrucci im Odhecaton abdruckt[2]). Das Lied gehört ebenfalls zu den verbreitetsten der Zeit und kommt in mehrstimmigen Kompositionen namentlich oft in Verbindung mit andern vor; so wird es, ebenfalls von Josquin, mit dem italienischen »Scaramella«[3]) verbunden; es bildet den Anfang zu einem Scherzstück des Lodov. Fogliano[4]), findet sich endlich auch mit dem »Donna di dentro« vereinigt von Isaac komponiert[5]). Außerdem ist durch Petruccis »Canti cento cinquanta« ein »fortuna d'un gran tempo« von Joh. Japart bekannt[6]).

Unser Satz ist dreiteilig, Schema A-B-A (A: T. 1—15 und 30—44, B: 15—29). Die Melodie liegt im Tenor; sie ist insofern nicht sehr mannigfaltig, als sie im wesentlichen aus zwei Motiven bestritten zu sein scheint[7]); diese finden ihre Spiegelbilder in den andern Stimmen, die sich in Nachahmungen erschöpfen. Das wichtigste Glied des Tenors, das die Hauptrolle spielt, heißt: Ten., T. 4 ff.  ; es tritt später im Mittelteil erweitert und umgestaltet auf ();

1) Nach Wolf, Dkm. der Tonk. i. Ö. XIV 1, S. 35, aus dem Doppellied »Donna di dentro« und »F.«.

2) Vgl. Ambros, III, S. 234. Wolf, Dkm. XIV 1, S. 186. — Das Odhecaton war mir leider nicht zugänglich.

3) Ambros, III, S. 160, Anm. 3; S. 234. Die Scaramella allein vgl. Ambros, Beilagenband (V), S. 134. Kade nennt die Verbindung dieser beiden Lieder eine stehende in dieser Zeit.

4) Petrucci, Frottole, IX, fol. 38—39. Vgl. Ambros, III, S. 160.

5) Ambros, Beilagenband (V), S. 351 abgedruckt; desgl. Wolf, Dkm. XIV 1, S. 35 (186). Das Anfangsmotiv des Liedes ist häufig und in allen Stimmen verwendet; daneben herrscht das Anfangsmotiv des »Donna di dentro« mit seinem Quintenschritt.

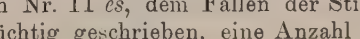
6) Ambros, III, S. 260f.

7) Ähnlich wie in dem »Donna di dentro«, vgl. Anm. 5.

daneben erscheint ein zweites Motiv: unmittelbar vor dem Abschlusse des Teiles A. Betrachtet man die Melodie in ihrem Verlauf, so fällt auf, wie oft der ruhige Gang des Tenors unterbrochen wird durch lebhaftere, in einer Kadenz abschließende Passagen (die übrigens in den andern Stimmen Nachahmung finden); sie sehen aus wie den Gesang unterbrechende Ritornelle[1]). Das Stück bzw. die Melodie beginnt mit einem halben Takt, einer Art Auftakt; durch die konsequente Anwendung des ♭ neigt der Satz nach unserm *F*-dur.

In der Handschrift von O. Holzach[2]) findet sich als zweite Nummer ein unbezeichneter Satz ohne Titel und Autorangabe, in viel flüchtigerer Schrift als der ihm vorangehende von Kotter geschriebene (Salve regina in re)[3]). Dieser Satz ist fast wörtlich unser »Fortuna d'un grand tiempo«. Die Unterstimmen sind bis auf wenige Details vollständig dieselben, der Diskant in dem Holzachschen Satze etwas weniger lebhaft verziert. Zum Vergleich und der Vollständigkeit halber sei er in unsern Notenbeilagen ebenfalls wiedergegeben. Dieselbe Vorlage endlich hat einem Tabulatursatz von Kleber[4]) zugrunde gelegen; hier aber fällt der »Auftakt« weg, und die Koloraturen sind etwas verändert.

Anm. zu 11. Einsatz des Disk. T. 1 (verziertes Hauptmotiv), des Ten. T. 4, des Basses T. 7. — T. 8, die Harmonie scheint sich ausgesprochen nach *B*-dur zu wenden, T. 9 jedoch fehlt das *es* im Disk. — T. 12/13, der Ten. (Melodie) unter dem Baß. — T. 7—10, 15ff., 30ff., 36ff. Zwischenspiel im Ten. — T. 27—30, Ten. bis zur Oktave unter den Baß steigend (*c*)! — T. 30, der Ten. geht hier noch 3 Takte in die Wiederholung hinüber weiter bis zum Anschluß an seinen Einsatz. — T. 44ff. Koda. — T. 44 im Mskr. aus Versehen ausgelassen und am Schlusse des Stückes mittels der Zeichen ⫞⫟ und ⊖ am Anfang und Ende nachgeholt.

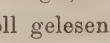
Anm. zu 12. T. 8, Note 2 hier *e*, in Nr. 11 *es*, dem Fallen der Stimme entsprechend. Der Satz weist, ziemlich flüchtig geschrieben, eine Anzahl Versehen auf. — T. 9 Disk., Note 1. 2 eine Quinte, Note 3 und T. 10 eine Terz tiefer zu setzen (richtig T. 38. 39). — T. 11 eine Terz höher (vgl. T. 40) zu setzen. — T. 15/16, Ten. der beiden Takte notiert:  (erster Punkt undeutlich); die Synkope ausgeschrieben, wie im nachfolgenden Fragment T. 6/7 Baß, Ten. — T. 18 Ten., 4. Note unklar geschrieben, vielleicht *g*. — T. 20 Ten., 2. Achtel im Mskr. ohne Punkt. — T. 23 Ten., erstes *c* ohne Oktavstrich, dgl. T. 46. — T. 24 Disk. ohne *es*. — T. 27 ff., Ten. unter dem Baß. — T. 29 Ten., Oktavstrich im Mskr. durchstrichen. —

1) Dies weiter auszuführen, würde den Rahmen dieser Arbeit weit überschreiten; Riemann hat in seinem »Handbuch der Musikgeschichte« diese Wege verfolgt (die Frage wurde S. 3 Anm. 5 gestreift). Einen großen Schritt weiter geht dann Schering in seiner »Orgelmesse« und andern Arbeiten, worauf der vielen Berührungspunkte mit unserem Stoffe wegen hier ausdrücklich hingewiesen sei.

2) Basel 1515, Basl. Univ.-Bibl. F. VI. 26(c), fol. 7v.

3) Vgl. S. 43.

4) Kleber, Tabulaturbuch fol. 20r »Fortuna de grande«. — Löwenfeld, S. 74 (Nr. 14).

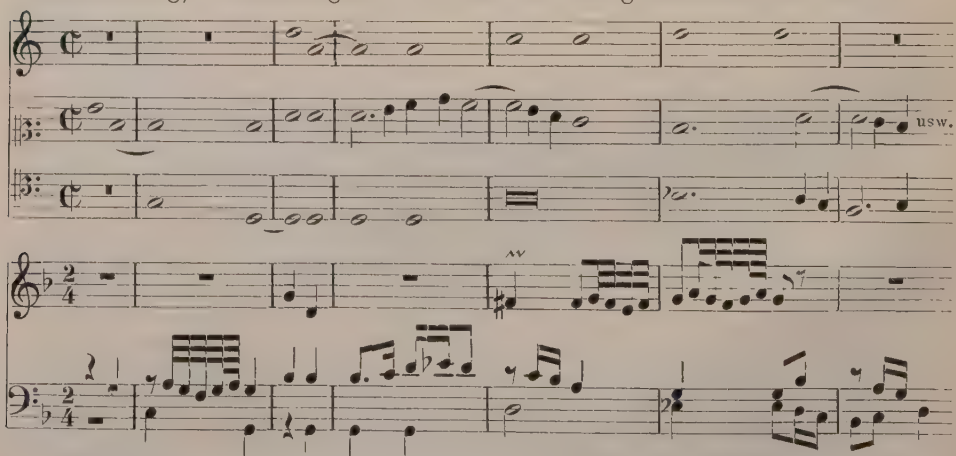
T. 37 Ten. eine Oktave höher zu setzen (vgl. Nr. 11 und T. 8), hier *e*, in Nr. 11 *es*. — T. 42/43 Disk. Terz höher, T. 44 eine Terz oder Quint höher, T. 45 eine Terz höher (so verschwindet T. 45 das Zusammenfallen von *es* und *e* in Baß und Disk., in T. 42 die Quintenfolge; übrigens analog Nr. 11). — T. 45, die Notierung des Mskr. soll gelesen werden  . — T. 47 Schlußnote weiß. Am Schlusse »finis«. — Es folgt das 8taktige Fragment eines weiteren Satzes.

13. (12.) Die zit nimpt und gipt. SCHONLIEF.

3 st., Schluß *G-g-ḡ*. 35 Takte.

Text nicht aufzufinden.

Wir haben es hier mit dem holländischen Lied »Scon lief« zu tun, dessen Vorlage uns in einem dreistimmigen Satz von Jac. Barbireau erhalten ist[1]); die Kenntnis des Satzes verdanke ich der Freundlichkeit von Herrn Prof. Dr. J. Wolf, der mir das bisher noch unveröffentlichte Stück zur Verfügung gestellt hat[2]). Der Satz »Scon lief Ja. Barbireau« ist hier in üblicher Weise intavoliert worden; die Unterstimmen sind, außer am Anfang des Tenor (T. 1. 2.) und an zwei Kadenzstellen (T. 8. 16), wo dieser die Oberstimme bildet, fast nicht verändert bezw. verziert, die Oberstimme dagegen ist ziemlich lebhaft koloriert. Eigentümlicherweise ist das erste Viertel des ersten Taktes (Tenor), der den Beginn des Hauptmotivs bedeutet, durch eine Pause ersetzt, wie überhaupt der Anfang unseres Satzes durch die hoquetusartigen Bruchstücke etwas zerrissen anmutet. (Der Diskant pausiert nach dem Quartsprung, mit dem das Thema beginnt, einen vollen Takt lang.) Die Partitur gibt sofort Aufschluß über den Zusammenhang, deshalb mögen die ersten Takte vergleichsweise hier stehen:



1) Über Barbireau († 1491) vgl. Ambros, III., S. 187, wo auch das Lied erwähnt ist.
2) Es soll demnächst erscheinen bei Wolf, Obrecht-Ausgabe, Lief. 20/21 (Messen), und zwar im Anhang; nach Rom, Bibl. Casanat. 2856.

Der Schluß von T. 28 an läuft sequenzartig aus; des öftern wird nach *B*-dur kadenziert.

In unserm Titel stehen neben »Schonlief« an erster Stelle die Worte »Die zit nimpt und gipt«; sie sind entweder — der wahrscheinlichere Fall — als Anfangsvers der deutschen Version für die Melodie des »Scon lief«, oder aber als Sinnspruch, wie sie in Tabulaturen oft eingestreut sind — in der unsrigen wäre das aber der einzige Fall — aufzufassen.

Anm. T. 2 Ten., Note 3 im Mskr. *f*, nicht *fis*, dgl. T. 6 Disk., Note 4 und T. 9 Ten., Note 3. — T. 12 Disk., Note 4 im Mskr. mit Versetzungszeichen notiert (als *dis*); es gehört zur 3. Note (*es*), so daß dann die 4. Note $\bar{d}$ heißt. (Notierung:). — T. 20 Disk., Note 2 im Mskr. *h*, dgl. T. 23, Note 5; T. 27 Note 6; jedesmal ist *b* anzunehmen. — T. 35 Schlußnote gefüllte Longa mit Fermate.

14. (13.) Ein frölich Wesen.

3st., Schluß G-g-$\bar{g}$. 46 Takte.

Text[1]):

1. Eyn frölich wesen
hab ich erlesenn
und sich mich umb,
wo ich hin kumb
in fremde landt,
wirt mir bekandt
mer args, dann gůt
durch senes flůt,
Glych heůr als ferd
uff diser erd
thů ich mich selbs erkennen.

2. Wa ich dann lend
lang als behend,
mit grosser gir
begegnet mir
manch wunder da,
Wie ich umb scha(w),
gilt es myr gleich,
in allem reich,
kumb war ich well,
kein gelt, kein gsell,
doch thů ich mich nit nennen.

3. Wann es nůn kem,
das mir gezem,
gieng wie es wolt,
thet was ich solt
recht willig gern
in zucht und ern,
fur mein person,
auf gůten won
in trewer pflicht
on args geschicht,
doch kumert mich gross senen.

1) Text nach Arnt von Aich, Liederbuch 1519, Nr. 29. — Der Anfang ist vielleicht als »ein frewlich (wie bei Kleber! = fraulich, weiblich) Wesen«, nicht als »ein frölich (= fröhlich) Wesen« zu verstehen. Auch Kleber gibt den Text fol. 26^{v} (vgl. Löwenfeld, S. 13), danach bei Wolf, Dkm. XIV 1, A. 4. Die zweite Strophe steht unter der Überschrift »Frölich wesen« auch in einem Baßheft der Basl. Univ.-Bibl. (Mskr. aus Amerbachs Besitz) mit der Signatur F. X. 10, mit einigen Abweichungen, fol. 4: »wohin ich lend lang alß behend mit grosser begir ga ich grob můt und ouch wunder da wie ich umb schaw gilt es mir glich in allen rich des thůn ich mich nit wundern«. Auch der St. Gallercodex 462 (Stiftsbibliothek; aus dem XV. Jh., aus dem Nachlaß von Ägidius Tschudi Nr. 95), fol. 28^{v} weist den vollständigen Text auf. Bemerkt sei, daß

Die unserm Satze zugrunde liegende Vokalvorlage ist bei Wolf[1]) gedruckt, da sie Isaac zugeschrieben wird; derselbe Satz, 4stimmig, Obrecht zugeschrieben, findet sich im St. Gallercodex, Stiftsbibliothek 462, fol. 28v[2]). Auch unsern Tabulatursatz hat Wolf veröffentlicht[3]). Eine andere Übertragung des hier verwendeten Partitursatzes für Orgel bringt Leonhard Kleber; hier ist sie eines der wenigen Stücke (2), denen der vollständige Text beigegeben ist[4]). Dieselbe Liedmelodie zeigt sich dann bei Kleber ein zweites Mal[5]) in 3stimmigem Satze verwendet, ebenso ein drittes Mal mit der Bemerkung »manualiter«[6]), endlich ein viertes Mal 4stimmig in *sol*[7]); auch im erwähnten St. Gallercodex ist sie dreimal verarbeitet[8]). Wie sich schon hieraus ergibt, gehörte das Lied im 16. Jahrhundert zu den bekanntesten und beliebtesten und wurde immer wieder zu mehrstimmigen Tonsätzen zugezogen und aus solchen Sätzen für Akkordinstrumente übertragen; weitere Sätze über das Lied sind

---

hier die erste Strophe auch dem Diskant untergeschrieben ist, und zwar mit dem sichtlichen Bestreben nach sinngemäßer Verteilung der einzelnen Verse, teilweise auch der Wörter. Die erste Strophe bei Eitner, Mh. f. Mg. VI, S. 131. Vgl. Schubiger, Spicilegien, S. 154 Anm.; Sch. zitiert den cod. St. Gallen 462 mit dem Obrechtschen Satz, scheint aber nur die zweite Strophe bemerkt zu haben. — Löwenfeld, S. 13, Anm. 1.

1) Dkm. der Tonk. i. Ö., XIV 1. — A. Nr. 4, S. 5, 179 [nach den Handschriften: Greifswald, Univ.-Bibl. E^{b} 133; München, Univ.-Bibl. cod. mss. 328—331 (4 Stimmbücher, mit einer 4. Stimme, Kontra, im Altheft, abgedruckt von Wolf S. 179, die zuerst Bernoulli, »Aus Liederbüchern der Humanistenzeit«, S. 100 (S. 26) richtig liest und mit den andern vereinigt; den dazugehörigen Alt gibt der St. Gallercodex 462], sowie: Obrecht-Ausgabe, Lief. 15/16, Weltl. Werke, Nr. 20, S. 61 [nach den obigen Handschriften, dazu noch nach: St. Gallen, Stiftbibl., Mskr. 463 Nr. 153, Ulm, Schermarsche Sammlung im Dom 237^{a-d}, Regensburg, Proske-Bibl. cod. Permer, S. 280 f.]. In der Obrecht-Ausgabe finden sich alle Stimmen, einschließlich Altus und Contra.

2) Die Autorfrage ist schwer zu entscheiden. Nach Wolf (Obrecht-Ausgabe, Lief. 15/16, S. XXII), rührt der Stimmenverband Disk., Ten., Baß wahrscheinlich von Isaac her, Alt und Kontra sind andern Autoren, der Alt vielleicht Obrecht zuzuschreiben.

3) Wolf, Obrecht-Ausgabe, Lief. 15/16, Nr. 25 (S. 77).

4) Leonh. Kleber, Tabulatur für die Orgel, fol. 27r—28r. Vgl. Löwenfeld, S. 12 f., 74. Der Klebersche Satz ist wiedergegeben bei Wolf, G. Nr. 2, S. 136, 202.

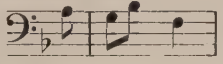
5) Kleber, fol. 28v, vgl. Löwenfeld, S. 74. Titel: A. f. w. M. O. N. Die Titelbuchstaben M. O. N. löst L. in »Magister Othmar Nachtigall« auf. Die Melodie, lebhaft verziert, trägt der Diskant; dieser ist mit dem Diskant unseres Satzes gleichlautend, aber um eine Quarte nach unten versetzt.

6) Kleber, fol. 69r, »Ain frewlich wesenn in re manualiter«, vgl. Löwenfeld (S. 74) S. 77. Nach *d* transponiert und etwas anders koloriert als bei Kotter, mit der Bezeichnung P. H. (»Paul Hofheimer«). Der Satz muß dieselbe Vorlage gehabt haben wie der unsrige.

7) Kleber, Tabul., fol. 105v, »Fr. we. in Sol Quatuor«, vgl. Löwenfeld, S. 78 (Nr. 73). Dem Satz hat genau dieselbe Vorlage zugrunde gelegen wie dem unsrigen, jedoch um eine Baßstimme vermehrt, so daß also der Baß des Kotterschen Stückes hier den Tenor des Satzes darstellt.

8) Cod. St. Gallen, Stiftsbibl. 462, fol. 28v, 29v (3st.), 65v (3st.), die beiden letzten wieder ganz neu.

noch in großer Zahl bekannt[1]). Nach Löwenfeld (a. a. O.) sind Text und Melodie schon im 15. Jahrhundert belegt. Der Autor ist fast nirgends genannt; die von Löwenfeld zu »Othmar Nachtigall« und »Paul Hofheimer« jedenfalls richtig ergänzten Abkürzungen im Titel der beiden andern Kleberschen Sätze bezeichnen wohl die Intavolatoren des von jedem Musiker mit Vorliebe wieder anders und wiederholt für sein Instrument intavolierten Liedes[2]).

Die Liedmelodie liegt in der untersten Stimme[3]), die (außer T. 11. 30) fast keine Verzierungen aufweist; koloriert ist im wesentlichen nur die ebenfalls thematische Oberstimme. In T. 17 und 18 weicht der »Baß« unseres Tabulatursatzes gegenüber der Vorlage und der Kleberschen Tabulatur ab; die Figur  ist in geändert, was eine etwas belebtere Führung ergibt. Verschiedene Versionen haben wohl dem Takte 25 zugrunde gelegen; während Kleber mit der Partiturvorlage genau übereinstimmt, zeigt unser Satz im Tenor dieses Taktes eine dem des vorhergehenden ähnliche Figur (dazu im Basse eine Verzierung des *d*). Wie verschieden die Musiker die bei Vokalsätzen den Ausführenden überlassene Zusetzung der Versetzungszeichen und Subsemitonien früher auffaßten — also dürfte auch heute noch manchmal zweierlei Meinung berechtigt sein — beweist der folgende Takt: In unserer

---

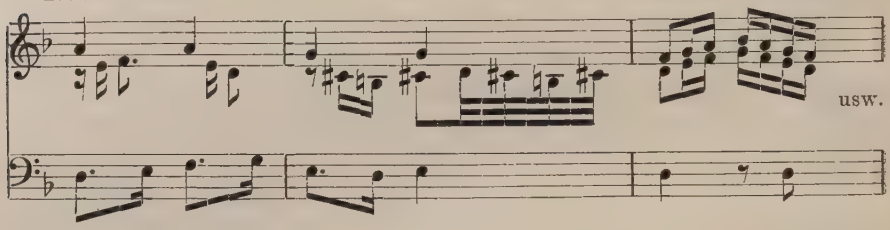
1) Nach Wolf (Dkm., XIV 1, S. 180, Obrecht-Ausgabe, Lief. 15/16, S. XXII) haben Barbireau, H. Bucis, Compere, Gysling, Isaac, Josquin, Obrecht, Pipelare, Verbonnet das Lied zum Vorwurf genommen. Zwei andere Bearbeitungen bringt noch Wolf (Dkm.) unter E Nr. 2 (S. 62, 188; aus einer Regensburger Handschrift) und G Nr. 8 S. 141. 203; für Laute. Aus Heckels Diskant-Lautenbuch, S. 23—27). — Außerdem findet sich ein 4stimmiger Tonsatz »ein fr. w.« bei A. von Aich (Ten. fol. 28^b), der aber nicht mit unserer Vorlage identisch ist, auch der Tenor weicht ab. Eitner (Das deutsche Lied usw., Mh. f. Mg. 1905, S. 40) schreibt den Satz Obrecht zu, obschon Aich keinen Autor angibt. Dagegen stimmt dieser letztere Tonsatz mit dem in F. X. 17—20 (Handschrift d. Basl. Univ.-Bibl. aus d. 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, 4 Stimmbücher, vgl. S. 55 und Richter, S. 69 ff.) überlieferten ersten überein (Nr. 47), während hier dann noch ein zweiter wieder völlig von diesem verschiedener vorhanden ist (Nr. 48). — In dem erwähnten Baßstimmbuch der Basl. Univ.-Bibl. F. X. 10 findet sich die Baßstimme, die mit der des bei Wolf abgedruckten Satzes (A. 4) übereinstimmt. Eitner (Mh. f. Mg. 1905, S. 41) erwähnt noch einen Satz mit der Melodie im Diskant in Formschneiders Carmina trium 1538 (Nr. 28), sowie einen mit Petri de la Ruc gezeichneten, in Hofbibl. Wien, Ms. 18810, fol. 21^v (3 Str. Text). Löwenfeld (a. a. O., S. 74, Anm. 20) verweist auf »en uroelic« Canti C 1503, fol. 131, à 4. Von Isaac existiert in Grapheus' »Missae tredecim« zudem noch eine Messe über den Tenor dieses Liedes, die »in wahrhaft doppelgängerischer Weise den Stil Josquins reproduziert« und »womöglich noch niederländischer als Isaacs übrige Messen ist«. Ambros, III, S. 395.

2) Für den zweiten Fall ist das wohl als sicher anzunehmen, da die Vorlage (die auch die des Kotterschen Satzes ist), Isaac bzw. Obrecht zuzuschreiben ist. Vgl. S. 22, Anm. 6.

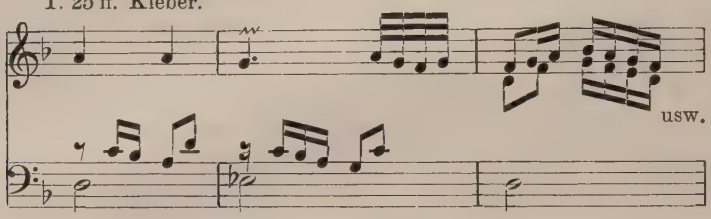
3) Vgl. S. 22, Anm. 7.

Tabulatur wendet sich die Harmonie entschiedener nach *D*-moll (*cis*!) als in der Partitur und bei Kleber, wo das *es* des Basses eher nach *B*-dur weist; es ist also ein und dieselbe Wendung der Vorlage von den beiden Intavolatoren verschieden interpretiert und dabei sogar das in der Vokalstimme ausdrücklich beigeschriebene *es* im Baß von Kotter mißachtet worden [1]). Die in Betracht kommenden Takte heißen:

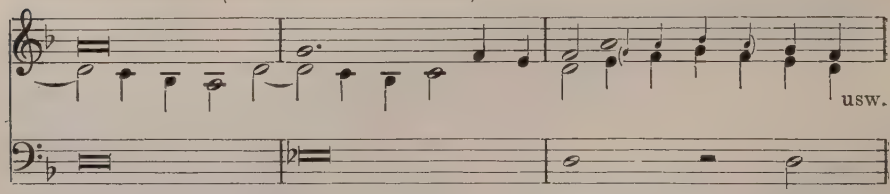
T. 25 ff. Kotter.

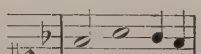


T. 25 ff. Kleber.



T. 25 ff. Partitur (Wolf und St. Gallercod.).



Anm. T. 5 Disk., 6. Note im Mskr. versehentlich *h* statt *b*. — T. 7, Mskr. Disk. 2. Note *e*. — T. 16 die Quintenparallelen der Partitur in der Tabulatur vermieden. — T. 17/18 Baß, s. o. — T. 21 Ten., im Mskr. stehen für die 4 Notenbuchstaben *c̈ b a b* nur 3 Wertzeichen ⊞, die jedenfalls zu 4 gleichartigen zu ergänzen sind. — T. 25, s. o. — T. 27 Disk., Mskr. *h* statt *b*. — T. 31 Ten. über dem Disk. — T. 41 ff. Sequenzen im Baß. — T. 27 Disk., Partiturvorlage bei Wolf:  , St. Gallercod.: , danach intavoliert.

1) Vgl. dazu als Parallelerscheinung S. 44, Anm.

15. (14.) In minem sinn. Isac.

3st., Schluß 2st. d-(d)-$\bar{d}$. 57 Takte. — Dorisch.

Text[1]: In meinem sinn hab ich mir auserkoren
ein meidlein jung an jaren,
Von irer lieb hab ich viel hören sagen
um irentwillen wolt ich wagen
beide: leib und gut,
ob ich ein trost möcht erjagen,
so würd ich fro, daß ich sunst trauren muß.

Wolf hat diesen Satz aus Kotter in den Denkmälern wiedergegeben[2], dazu aber keine Partiturvorlage auffinden können; mir ist es auch nicht gelungen. Dagegen läßt sich zu einem andern Tabulatursatz, der bei Kleber steht[3], die Partiturvorlage nachweisen, die in einigen Handschriften Isaac zugeschrieben ist[4]; auch als Komponisten des Vokalsatzes zu unserm Stück nennt unser Titel wohl mit Recht Isaac. Auch diese Liedmelodie ist eine der häufigsten in unserer Zeit und hat vielfache Komposition erfahren[5].

---

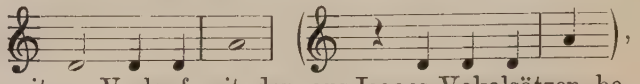
1) Nach Publ. d. Ges. f. Mf., Jahrg. VI, S. 113 ff.

2) Dkm. der Tonk. i. Ö., XIV 1. — G Nr. 15, S. 149, 204.

3) Kleber, Tabulaturbuch, fol. 145^{v} »H. Isaac, in sol«. Von Wolf wiedergegeben unter G Nr. 14, S. 147, 204; am Schlusse des 4stimmigen Satzes steht »Org(anista) Frybur(gensis) 1521«, womit wohl der Intavolator bezeichnet werden soll. (Kotter?—Weck?) Anfang motivisch, mit dem Diskant. Die »Kottersche« Verzierungsformel findet sich mehrere Male. Eine weitere Bearbeitung von H. Finck »Trium in re« fol. 147^{r} bei Kleber; nach Löwenfeld ist der Tonsatz identisch mit dem eine Quinte höheren Nr. 95 bei Formschneider 1538 (Trium vocum carmina). Der 3stimmige Satz besitzt, namentlich im Diskant, wo auch die Melodie liegt, viele Ähnlichkeit mit dem unsrigen, ist aber besonders am Anfang im Rhythmus eigenartig verschoben. Vgl. Löwenfeld, S. 80.

4) Dkm., XIV 1. — E Nr. 20 (I), S. 81, 192. Wolf bringt noch einen zweiten Partitursatz aus denselben Handschriften: E Nr. 21 (Nr. II), S. 82, 192; beide in *g*. Die beiden Sätze stehen in der Basler Handschrift Univ.-Bibl. F. X. 5—9 als Nr. 4, 5 (nur Disk. Ten. Baß; Ten. und Baß von Nr. 4 verwechselt. Nr. 4 im Disk. mit den Initialen H. I., Nr. 5 mit der Bemerkung »eiusdem«) (vgl. Richter, Katalog, S. 54). Sie finden sich auch nach Wolf in einem Münchner Mskr. Univ.-Bibl. cod. 328—331 (ohne Autor) und einem Regensburger (Bischöfl. Ordinariat) D XII, in welchen beiden noch ein Alt hinzukommt.

5) Außer den oben erwähnten Bearbeitungen des Liedes ist der Tenor von Josquin in einem 4stimmigen Satze verarbeitet worden, abgedruckt in Publ. d. Ges. f. Mf., Jahrg. VI (S. 113 ff.) von F. Commer (»Josquin Deprès, eine Sammlung ausgew. Kompositionen«) mit 1 Strophe Text; denselben Satz weist auch eine Handschr. der Basl. Univ.-Bibl., F. X. 1—4, auf (als Nr. 33), und ebenda findet sich ein solcher eines M. G. (nach Richter M. Greitter) 1522 als Nr. 34 (vgl. Richter, S. 48, Nr. 51. 52). Mit dem Josquinschen stimmt auch der defekte Satz in den »Reutterliedlein« (der Tenor fehlt im Basl. Exemplar) Nr. 37 überein. Im cod. ms. 124^{a} fol. 42 der Stadtbibliothek in Augsburg findet sich nach Publ. d. Ges. f. Mf., VI, S. 113 das Lied mit der Bezeichnung

Die Melodie unseres Satzes liegt im Tenor; der Diskant bringt sie ebenfalls, wie sich die Stimmen überhaupt in frei kanonischen Einsätzen folgen. Die Melodie, wie sie sich aus unserm Satze ergibt, stimmt wohl im Anfangs»motiv«:  , nicht aber in ihrem weitern Verlauf mit den aus Isaacs Vokalsätzen bekannten Tenoren (die ebenfalls unter sich mehrere Fassungen aufweisen) überein. Der beliebte Text scheint also mit mehreren Melodien ausgestattet gewesen zu sein, die nach Belieben verwendet und bearbeitet wurden, so von Isaac allein mindestens dreimal[1]).

Unser Lied ist dreiteilig nach der deutschen Liedform: A A B. Von T. 15 an findet eine allerdings etwas freie Wiederholung des ersten Teiles statt; vor allem sind hier die Verzierungen etwas modifiziert, der Abschluß nach T. 28 hin ist wesentlich anders als der des ersten Teils. Der dritte Teil besitzt fast die Ausdehnung der beiden ersten zusammen; auch er zerfällt wieder in einzelne Abschnitte: es korrespondieren T. 30 bis 39 mit T. 40—48, und ihnen ist eine Koda angehängt. Auffallend ist die, namentlich am Anfang, stark verzierte Baßführung. Zunächst setzt der Baß mit dem stark kolorierten Hauptmotiv ein; im 2. Takt gesellt sich, im Einklang unter dem Basse sich bewegend, der Tenor, im vierten erst der Diskant dazu, jeweilen mit dem Thema.

Anm. T. 3 Baß, Mskr. *f e f g f e d c d*; es fehlt ein Wertzeichen; wohl zu ergänzen: . T. 7 Baß über dem Tenor, dgl. T. 1. 16. 38. 52f. — T. 14 Disk., Mskr. *fis* nicht bezeichnet. — T. 40 Baß, Wolf schlägt *Gis* statt *G* vor[2]).

---

des Originaltextes »Entre je suis«. Im St. Gallercodex Stiftsbibliothek 462 fol. 45r steht ein 3st. Satz unter dem Titel »In minem sinn« und mit dem vollständigen Text des franz. Liedes »Sy iayme mon amy trop mieulx que mon mary«. Die Stimmen beginnen alle mit unserem Anfangsmotiv. — Der Codex Casanatenensis in Rom enthält ein Lied »in minem sinn« von Agricola. (Vgl. Ambros, III, S. 250.)

1) Da in der Regel alle Stimmen Nachahmungen aufweisen und der Tenor mindestens im Anfang überall gleich ist, so sehen sich die Sätze oft recht ähnlich; so weist z. B. der zweite der von Wolf wiedergegebenen Sätze mehr als zufällige Anklänge an den unsrigen auf. Das Nähere wäre noch zu untersuchen.

2) Vgl. S. 17, Anm. 2.

16/16a. (15.) Tandernack uf dem Rin lag. (56.) Andernak Altus v. fo. 24. von eim andern dazu zuschlagen.

3st., Schluß *d-a-ā*. 75 Takte.
Dazu eine vierte Stimme mit obigem Zusatz[1]). —

Text[2]): 1. T'Andernaken al op den Rijn
Daer vant ic twee maechdekens spelen gaen;
Die eene dochte mi, aen haer aenschyn,
Haer ooghen waren met tranen ombeuaen:
»Nv segt mi, lieue ghespele goet,
Hoe sweert v herte, hoe truert uwen moet,
Waer om ist, dat woudijs mi maken vroet?«
»Ic en cans v niet gesagen;
Tis die moeder diet mi doet,
Si wil mijn boel veriagen, veriagen.«

2. »Och, lieue ghespele, daer an leyt niet an,
Den mey die sal noch bloeyen;
So wie zijn liefken niet spreken en can,
Die minne mach hem niet vermoeyen.«
»Och, lieue ghespeelken, dats quaet sanck,
Den mey te verbeyden valt mi te lanc;
Het soude mi maken van sinnen also cranc,
Ic soude van rouwe steruen.
Ic en weets mijnder moeder gheenen danc,
Si wil mijn boel verderuen, verderuen.«

3. »Och, lieue ghespele, daer en leyt niet an,
Nv schict v herteken al in vreden.«
»Mijn moeder plach te spinnen, des en doet si niet,
Den tijt en is niet lange gheleden;
Nv schelt si mi hier, nv vloect si mi daer,
Mijn boelken en derf niet comen naer,
Daer om is mijn herteken dus swaer;
Ist wonder, dat ic truere?
Ende ic en mach niet gaen van haer,
Ter veynster, noch ter duere, noch ter duere.«

---

1) Titel und Stimme von B. Amerbach am Schlusse des Buches eingetragen (fol. 103r). Der Zusatz »von eim andern dazu zuschlagen« scheint darauf hinzuweisen, daß eine durchgängige Vierstimmigkeit zu der Zeit, wo die ersten zwanzig Sätze unserer Tabulatur eingetragen waren — aus dieser Zeit stammt wohl die Eintragung dieses »Altus« — noch nicht vorkam, für einen einzelnen vielleicht sogar für unspielbar gehalten wurde.

2) Text aus Wolf, Obrecht-Ausgabe, Lief. 15/16, Einl. S. XV f. Wolf gibt ihn nach Flor. van Duyse »Het oude nederlandsche lied« (II 1905, Nr. 295), der ihn seinerseits in drei Versionen bringt: 1. nach dem Antwerpener Liederbuch 1544 Nr. 49 (danach in »Horae belgicae« von Hoffmann von Fallersleben), 2. nach Riemsdijk, »Vier en twintig liederen uit de 15de en 16de eeuw« (aus einer Maestrichter Handschrift von 1476), 3. nach einer Handschrift der Univ.-Bibl. Amsterdam (vgl. Kalff in Tijdschrift voor Ndl. taal- en letterkunde IX S. 161). Erk-Böhme, Liederb., II, S. 304, Nr. 484, gibt die zwei ersten Verse der Version aus dem Antwerpener Liederbuch und die ganze erste Strophe in Übersetzung. Nach ihm findet sich eine andere Melodie zu einem geistlichen Text im Antwerpener geistl. Liederbuch 1539 unter Nr. 112.

4. »Och, lieue ghespele, dat waer wel quaet,
Wilt sulker tale begheuen,
Hadde ic ghedaen mijn moeders raet,
Ic waer wel maecht ghebleuen.
Nv hebbe ic sinen wille ghedaen,
Mijn buycxken is mi opghegaen,
Ende nv so is hi mi ontgaen.
Ende gaet elwaerts spelen.
Des moet ic laten so menighen traen,
Ic en cans v niet gehelen, gehelen.«

5. »Ghespele, wel lieue ghespele goet,
En sidy dan gheen maecht?«
»Och neen ic, lieue ghespele goet,
Ende dat si ons heer God gheclaecht.«
»God danck, dat ic noch maghet si;
Spiegelt v, lieue ghespeelken, aen mi
Ende wacht v, oft ghi en zijt niet vrij,
Ten sal v niet berouwen;
Coemt hem nemmermeer niet na bi.
Oft ghi wort gheloont met trouwen, met trouwen.«

6. »Ghespele, hi seyt dat hi mi mint.«
»Die minne plach mi te lieghen;
Ein ghelooft die clappaerts niet en twint,
Si staen al na bedrieghen.«
»Daen loech si nen grooten schach;
Dat was die maghet, die op mi sach.
Ic boot haer minnelic goeden dach,
Ic groetese hoghelike,
God gheve dat icse vinden mach
Bi mi, in hemelrijcke, in hemelrijcke.«

Unserm Satz (Nr. 16) ist die ausführliche Angabe »Pauli Hofheimer Max. Aemiliani imp. Musici carmen« beigegeben; Hofheimer ist also der Komponist der hier zugrunde liegenden Partiturvorlage. Das beliebte, in seinem Text etwas schlüpfrige holländische Lied »Tandernacken« hat neben dieser Hofheimerschen Komposition noch öfter Bearbeitung gefunden, vielleicht auch nochmals durch Hofheimer selbst; so ist wohl an eine selbständige von unserer verschiedene, aber unsere Melodie als Grundlage aufweisende Komposition von Hayne[1]) zu denken; andere Sätze

1) Hayne, Ayne, von Aron genannt, = Heinrich von Ghizeghem, Zeitgenosse von Busnois. Vgl. Ambros, II, S. 507. — Der Tonsatz bei Formschneider »III vocum Cant. C« 1538 Nr. 7, hier handschriftlich Hayne zugeschrieben. — Vgl. dazu Löwenfeld, S. 74, Anm. zu Nr. 13. L. nennt den Kleberschen Satz eine freie, aber die Vorlage noch deutlich erkennen lassende Bearbeitung dieser Hayneschen Komposition. Vgl. S. 29, Anm. 12. Daß Hayne und Hofheimer zwei so nahe verwandte Sätze geschaffen haben, ist doch wohl nicht anzunehmen.

zitieren Löwenfeld (a. a. O.), Eitner[1]) und Wolf[2]), so einen »Tandernak« von Alex. Agricola[3]), von Lapicida[4]) und von Obrecht[5]), einen 4- und einen 5stimmigen von L. Senfl[6]), sowie Sätze von Petrus Alamire und Anthonius Prumel[7]). Intavolierungen des Satzes finden sich ebenfalls mehrfach; es mag wohl sein, daß von Hofheimer selbst auch eine solche herrührt, wohl kaum aber die unsrige. Neusiedler bringt in seinem Lautenbuch drei Bearbeitungen für Laute[8]), darunter auch einen Hofheimer zugeschriebenen Satz[9]); zwei solche finden sich bei H. Gerle[10]), einer für Orgel bzw. Clavichord bei Kleber[11]), der wohl mit dem um zwei Takte erweiterten in einer Basler Handschrift[12]), der ebenfalls Hof-

---

1) Mh. f. Mg., 1905 (»Das deutsche Lied« usw.), S. 121.

2) Obrecht-Ausgabe, Lief. 15/16, Einl. S. XVI.

3) Petrucci, Canti C, 1503, fol. 145, dreistimmig. Vgl. Ambros, III, S. 248 (»barock geistreich«). Für Laute intavoliert bei H. Newsidler, II. Teil Nr. 28 (»Ander nacken up dem Rhin«).

4) Erasmus Lapicida, Niederländer z. Zt. Josquins; seine (3st.) Bearbeitung zitiert Ambros (III, S. 190) als Muster dafür, »in was für Tonschnitzeleien und Tonkräuseleien und ganz äußerliches Machwerk sich die niederländische Schule gelegentlich verlief«. Das Lied in Petruccis »canti C no. cento cinquanta«, fol. 153.

5) Petrucci »Odhecaton«, 1501, fol. 74 à 3. »Eine anziehende geistvolle Kontrapunktstudie jener Art, wie sie Agricola liebte, sinnreiche Spielerei mit kleinen Motiven, die sich an den Cantus firmus kristallisch ansetzen.« Ambros, III, S. 186. Neu gedruckt von J. Wolf, Obrecht-Ausgabe, Lief. 15/16, S. 3. Handschriftlich befindet er sich auch in St. Gallen, Stiftsbibl. 463, Nr. 52. Auch der Obrechtsche Satz ist bei Newsidler für die Laute intavoliert, II. Teil Nr. 27; er ist ebenfalls neu gedruckt bei Wolf, Obrecht-Ausgabe, Lief. 15 16, S. 72.

6) Joh. Ott, 121 newe Lieder, Nürnberg 1534, Nr. 98 und 99 (ohne Text). Der Anfang des Tenors bei Böhme, Liederhort, II, Nr. 484.

7) Wien, k. k. Hofbibl., mss. 1810. Eine anonyme Messe über diesen Tenor zitiert Wolf (a. a. O.) nach Erlangen, Univ.-Bibl., Mskr. 793, sowie noch folgende anonyme Sätze: München, Univ.-Bibl. 328—331 (zweimal), Stuttgart, Landesbibl., Mskr. 34, St. Gallen, Stiftsbibl., Mskr. 530, und ein Quodlibet: London, add. 35087.

8) Im II. Teil Nr. 26: »Paulus hoffhamer. Taner nack«. Nr. 27 »Ja. Obrecht. Ander nacken up dem Rhin«. (Siehe Anm. 5.) Nr. 28 »Alex. Agricola. Ander nacken up dem Rhin«. (Siehe Anm. 3). Es folgt dann die Bemerkung: »Welchem der Tannernack zu schwer ist / der findet ihn in meinem getruckten schůler bůch ein wenig ringer / und sehr gut.« (I. Teil, fol. q II^{r}). Zweistimmig findet sich ein Tandernack auch im I. Teil, fol. h IIII^{v}.

9) Der aber mit dem unsrigen nur den Tenor gemeinsam hat (er ist in geraden Takt gebracht).

10) Gerle, Lautenbuch von 1533, »der alt Tandernack« und »Tandernack«.

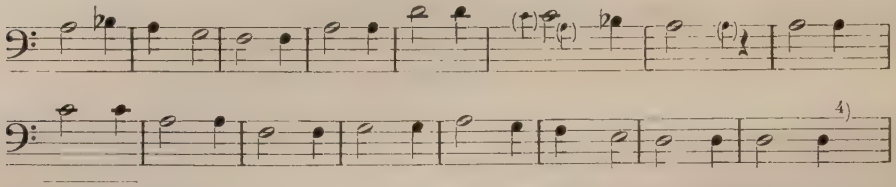
11) Kleber, fol. 17^{v}. Löwenfeld, S. 74, Nr. 13. Nach ihm »ist der Tonsatz bis auf zwei angeführte Takte und geringe Koloraturabweichungen derselbe wie bei Kotter«.

12) Basl. Univ.-Bibl. F. IX. 57. Titel: »P. H. Tanernack«. [Die Handschrift (mit Fünfliniensystem) weist neben unserm Satz noch einen weitern, 2teiligen Satz ohne Überschrift in $^{2}/_{4}$-Takt auf, den Richter (Katalog S. 42) scheint übersehen zu haben; er gehört jedenfalls nicht mehr zum Hofheimerschen A.]

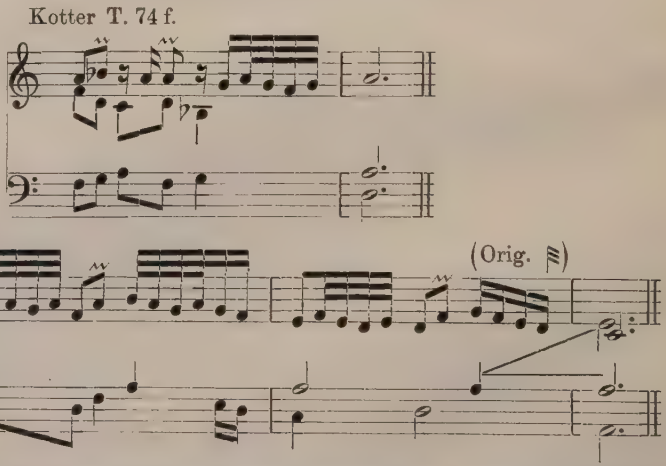
Kotter und die Handschrift F. IX. 57, deren Satz ich im Notenteil nicht wiedergebe, weichen in folgenden Punkten voneinander ab: vor allen Dingen ist in letzterer der Diskant etwas verändert; er muß sich auch oft nach den veränderten Unterstimmen

heimer als Verfasser angibt, übereinstimmt, endlich ebenda zwei weitere, 3stimmige[1]), beide Anton Brumel zugeschrieben — Brumel ist der Verfasser der beiden gleicherweise zugrunde liegenden Vorlage —, der zweite von Joh. Buchner übertragen[2]).

Betrachtet man unseren Tabulatursatz genauer, so ergibt sich in der langfädigen Melodie eine Einteilung, die aber durch die Zusetzung der andern Stimmen vollständig verwischt ist. Der Anfang des Tenors, welch letzterer im wesentlichen mit dem Obrechtschen[3]) identisch ist, lautet (T. 1—16):



richten. Die Melodie, die teils im Basse (T. 16—33), teils im Tenor liegt, stimmt fast ganz mit der unsrigen überein; sie zeigt, daß in unserm Satze T. 16—33 der Tenor mit dem Baß aus dem Grunde vertauscht ist, da das Bestreben vorlag, die Melodie durchgehend im Tenor zu behalten. Äußerlich fehlt in der zweiten Bearbeitung der zwölfte Takt unseres Satzes, der wohl aus Versehen weggefallen ist; sie besitzt aber zwei Takte mehr, die zu einem ganz andern Abschluß führen:

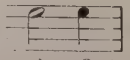


Wie ich nachträglich noch feststellen konnte, stimmt dieser Schluß, von kleinen Varianten abgesehen, mit dem des Kleberschen Satzes (fol. 17ᵛ; vgl. S. 29, Anm. 11) überein; es dürfte also wohl dieselbe Vorlage bei den beiden Sätzen zugrunde liegen.

1) Fol. 39ᵛ und fol. 52ᵛ, beide in la. Löwenfeld, S. 75 f.

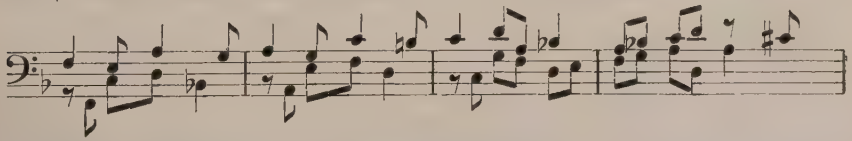
2) Er trägt den Zusatz »coll(oratum) etc a magistro Jo. pûchner«. Der Tenor ist der unsrige. — Brumels Satz vgl. S. 29, Anm. 7.

3) Vgl. S. 29, Anm. 5.

4) In unserm Satze ist der Rhythmus  oft in aufgelöst. Nach der von Böhme (a. a. O.) gegebenen, eine Quint höher liegenden Fassung des

T. 17 ff. werden diese Takte wiederholt, teilweise verziert, bis T. 32; die übrigen Stimmen sind bei der Wiederholung völlig verändert. Von T. 33 an ist die Grundmelodie schwer herauszuschälen, da sie sehr frei behandelt ist, stellenweise der Obrechtschen gegenüber verkürzt und verziert; einzelne Gruppen wiederholen sich, z. B. T. 33 ff. = T. 67 ff.

Anm. (A = Tabulatur von Kotter, B = Satz in F. IX. 57. Der Disk. ist von der Vergleichung ausgeschlossen, Kleinigkeiten sind weggelassen.) T. 1 Baß, 2. Note in A richtig *g* (in B: *b*), vgl. T. 17. — T. 6 Ten., 2. Note A: *a*, B: *a-d*. — T. 8 Baß, in B statt : *f*. — T. 9 Baß, letzte Note A: *c*, B: *c*. — T. 11 fehlt in B, der analoge T. 27 in B vorhanden. — T. 16, 19—33 die Rolle des Ten. und des Basses in B gegenüber dem Mskr. von A vertauscht, in B zweifellos das richtige. — T. 17 Ten., (Melodie) A: , B: , 16tel, die in A in den Disk. hinaufgezogen sind. — T. 21 Baß in B 1 Oktave tiefer als in A. — T. 24 von B der Baß (der hier das Thema hat) eine Oktave zu hoch (*a* statt *a*) und der Ten. eine Oktave zu tief. — T. 25 Melodie, 1. Note A: *c*, B fälschlich *e* (vgl. T. 9). — T. 27 Melodie A: , B: . — T. 33 »Baß« (Ten.), 6. Note im Mskr. fälschlich , statt . — T. 37 Unterstimmen, A: die 16tel im Ten., B: im Baß. — T. 38 Ten., A: , B: . — T. 46 Baß, 3. Note nach B als *e* zu lesen. — T. 58 Ten., im Mskr.: , nach B richtig . — T. 59 ff., Unterstimmen in B bedeutend von A verschieden:

A: 

B:

T. 65 3. Viertel in B: Baß und Ten. vertauscht. — Über die Schlußtakte von A und B vgl. S. 29, Anm. 12. Die Schlußnote des Altus ist weiß.

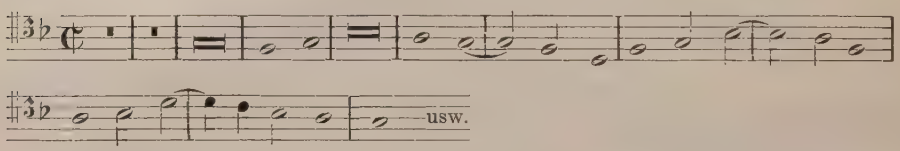
Anfangs (aus Ott) müßte zwischen T. 9 und 10 ein Takt eingeschoben werden, ebenso in der dem Obrechtschen Satze zugrunde liegenden Fassung; dafür werden dann T. 7 und 8 in einen zusammengezogen, so daß also die 16taktige Periode bestehen bleibt.

17. (16). Isacio compositore. La Martinella.

3st., Schluß G-g-$\bar{g}$[1]. 79 Takte.

Unsern Tabulatursatz gibt Wolf wieder[2]; er nennt als Partiturvorlage einen »La martinella« überschriebenen dreistimmigen Instrumental- bzw. Vokalsatz (von ihm auch abgedruckt[3]), was aber auf einem Irrtum beruht; die direkte Vorlage ist eine dreistimmige Kanzone von Joh. Martini[4]). Die Autorangabe »Isacio compositore« bei Kotter ist also falsch; der Irrtum mag wohl daher rühren, daß eine »Martinella« von Isaac sehr bekannt war[5]) und daher unser Satz unbesehen ihm zugeschrieben wurde. Die Melodie liegt im Tenor; die andern Stimmen ergehen sich, wenigstens am Anfang, in Nachahmungen. Die vielen Verzierungen der Tabulatur machen den Gang der Stimmen oft etwas unkenntlich. Das Stück ist zweiteilig; es besitzt einen Hauptteil in geradem (bis T. 66) und eine Koda in ungeradem Takt; in der Martinischen Vorlage folgt dann (T. 79) noch ein dritter Teil, wieder in gerader Taktart (10 Takte).

Der Anfang des Tenors lautet:



Der Diskant ist lebhaft verziert, der Tenor meist nur zur Ausfüllung von Jntervallschritten oder bei Kadenzstellen; der Baß ist außer T. 40 ff. sehr ruhig gehalten; er setzt erst T. 14 nach Beendigung des ersten, zweistimmigen Abschnittes (Diskant und Tenor), mit neuem Material ein.

---

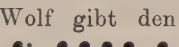
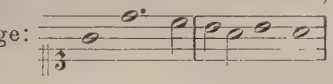
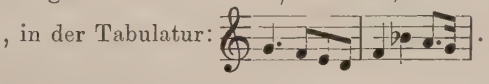
1) Nach g transponiertes Dorisch (mit $\flat$).

2) Dkm. der Tonk. in Ö., XIV 1. — G. Nr. 16, S. 150. 204.

3) Dkm. der Tonk., XIV 1. — E. Nr. 24, S. 86.

4) Abgedruckt aus einem Trientercodex in Dkm. der Tonk. in Ö., VII 1, S. 223 Neudruck als Orgelkanzone bei Schering, Alte Meister des Orgelspiels (Ed. Breitkopf 3938 Nr. 10). Joh. Martini war nach der Vorrede zum genannten Dkm.-Band (S. XXXII) »ein äußerst fruchtbarer Komponist«, von dem sich (außer in den cod. Trident.) Werke in einem Münchner (cod. 3154), einem Modenenser und verschiedenen andern Codd. finden. Eine Messe »La Martinella« existiert ebenfalls von Martini (Rom, Sixt. Capellarchiv, cod. 35, fol. 37–51) (vgl. Dkm. VII 1, S. 288). Von zwei verschiedenen Bearbeitungen spricht Ambros (III, 262 f.); auch ist das Thema oft in anonymen Sätzen verwendet worden; — immer ohne Text (besonders in Florenz. Bibl. Naz. Cod. Magliabech. 44. 208. 220. 141).

5) Sie liegt uns wohl eben vor in 3st. Partitur bei Wolf, a. a. O. E. Nr. 24, der sie aus der Isaacsche, Martinische und andere Sätze enthaltenden Florentiner Prachthandschrift (Bibl. Naz. Centr. Cl. XIX, cod. 59) wiedergibt. Schering (a. a. O., Nr. 11) gibt sie als Orgelkanzone.

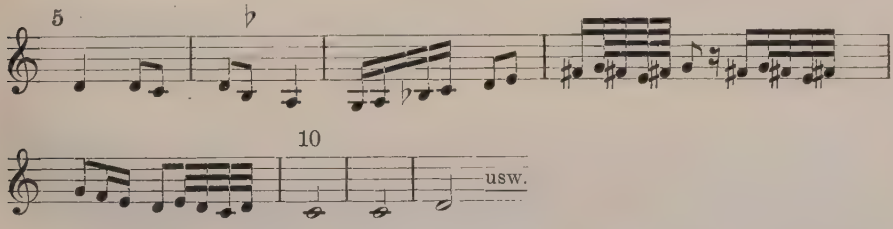
Anm. T. 10 Disk., 8. Note. Mskr. fälschlich ohne Versetzungszeichen (♭). — T. 27 Baß, 4. Note bei Wolf *fis*. Desgl. T. 44 Ten., 1., T. 71 Ten., 3. Note. — T. 29/30, Baß von der Partiturvorlage erheblich abweichend. — T. 29 Baß, letzte Note: Wolf hat im Gegensatz zum Mskr. *es* statt *d*. — T. 41 Baß, Orig.: : Geltungsdauer des Punktes nur $^1/_{32}$, Wolf ändert in . — T. 56 Disk., sollte man mit Wolf zweimal *es* erwarten. — T. 59 Disk., Wolf konjiziert dreimal ♭. — T. 63 Disk., Pause (𝄽) wohl in zu verbessern (ebenso Wolf). — T. 67 Ten., im Mskr. fälschlich: ; Wolf gibt den Takt wieder:  , ich glaube vielleicht eher (Vorlage:). — T. 69 Disk., letztes 8tel im Orig. statt 32stel 16tel, offenbar aus 32steln korrigiert. — T. 71 Baß 2mal über dem Ten., desgl. T. 22. — T. 76/77 Disk., in der Vorlage:  , in der Tabulatur:  .

18. (17.) Benedictus. Isaac.

3st., Schluß *G-g-g*, nach *g* transponiertes Dorisch. 56 Takte.

Text: [Sanctus dominus deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria tua, osanna in excelsis.] Benedictus qui venit in nomine domini.

Eine direkte Partiturvorlage zu diesem Satze konnte ich nicht auffinden. Der Einsatz der Stimmen geschieht kanonisch: Baß (Takt 1), Tenor (T. 3), Disk. (T. 5), in der Oktave und im Einklang. Der Anfang des Diskants heißt:



Anm. T. 5—7, der Ten. überschreitet den Diskant bis zu einer Oktave. Die tiefe Lage des Disk. ist auffällig. — T. 30 Disk., 7 ff. Noten: $\bar{g}\ \bar{f}\ \bar{c}\ \bar{f}$ im Mskr. als 32stel (statt 64stel) notiert. — T. 35—37 Kreuzung von Ten. und Disk. — T. 44 ff. nur der Ten. verziert, Disk. und Baß in Dezimen abwärts in ganzen Taktnoten[1]).

1) Gafurius, Pract. mus. nennt nach Ambros (III, S. 115) diese Art des Kontrapunkts »celeberrimus quidam processus«; sie war also häufig.

19. (18.) Lamorra Isacius author.

3st., Schluß *G-g-ḡ*. 65 Takte.

Als Titel kommen vor: La morra, la mora, Dona gentil (in einer Römer Handschrift) und Lamorra. Hier ist die Partiturvorlage nachweisbar; sie ist ein von mehreren Handschriften 3stimmig, von andern 4stimmig überlieferter Satz, den Wolf in seiner Isaac-Ausgabe publiziert[1]; auch unsern Tabulatursatz bringt Wolf[2]. Der in einigen Handschriften (Fußn. 1) vorhandene Alt ist in unserer Tabulatur nach der üblichen Praxis einfach weggelassen; der Tenor scheint beliebt gewesen zu sein, das bezeugt sein häufiges Vorkommen. Der Satz wird, wo eine Angabe vorhanden ist, einstimmig Isaac zugeschrieben. Wir haben hier eine besonders wörtliche Übertragung der Partiturvorlage, die zwar nicht ganz auf Verzierungen verzichtet, sie aber doch sehr eingeschränkt verwendet[3]. Der Baß ist völlig notengetreu aus der Partiturvorlage übernommen, mit entsprechender Verkürzung der Notenwerte und der bekannten Behandlung der Synkopen. Auch im Tenor sind die Synkopen tabulaturmäßig abgebrochen; Kadenzwendungen bringen die üblichen Verzierungen, sonst ist auch diese Stimme ohne Zutaten übertragen. Relativ am meisten Verzierungen weist naturgemäß der Diskant auf, meist sind aber hier nur die langen Notenwerte belebt. Der Satz ist ein Muster von Zweckmäßigkeit in der Übertragung: der Diskant bedarf, um intensiver zu klingen, am meisten der Belebung und Unterstützung durch Koloraturen; daß die Schlußwendungen des Tenors mit Kadenzen versehen sind, hebt diese und damit zugleich die Stimme überhaupt hervor und erweist sie als melodieführend; zum Zwecke des Hervortretens des Tenors endlich ist der Baß möglichst schmucklos und einfach gelassen. Gegenüber den andern Vokalquellen hat Formschneider 1538 einen männlichen Schluß,

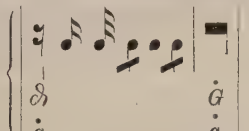
---

1) Dkm. der Tonk. in Ö., XIV 1. — E. 26, S. 90. 193. In 2 Florentiner (Bibl. Naz. Centr. XIX, cod. 59 und II, S. 178), je einer Römer (Arch. d. Capella Giulia), Zwickauer (Ratsschulbibl., ms. 12) und Leipziger Handschrift (Univ.-Bibl., ms. 1494) ohne, in zwei St. Galler Handschriften (ms. 462, fol. 64^{v}; 463/4, Tschudis Nachl. Nr. 94; unter Nr. 176) mit Alt. In cod. 462 St. Gallen (fol. 65) ist als Datum der Kopie angegeben »1514 in Vigilia Laurentij«.

2) Dkm. der Tonk. in Ö., XIV 1. — G. Nr. 18, S. 154. 204. Auch H. Newsidler bringt zwei Bearbeitungen für Laute, eine 2stimmige (nur die beiden Unterstimmen des Originals) und eine 3stimmige (ohne Alt): Teil I fol. g III r ff. und fol. p (I)^{v}, abgedruckt bei Wolf, Dkm. der Tonk., XIV 1, G. 17^{a} und 17^{b}, S. 151 ff., 204. Beidemal ist bei N. Isaac als Autor genannt.

3) Derselbe Satz ist (nach Wolf, a. a. O.) auch durch Francesco Spinacino (Petrucci, Intabulatura de Lauto 1507) intavoliert und gibt ebenfalls getreu die Vorlage wieder.

den Wolf von T. 64 an mitteilt[1]). Auch der Newsidlersche Satz[2]) begnügt sich nicht mit einem weiblichen Schluß.

Anm. T. 3 Disk., Note 4 und 10 konjiziert Wolf *b* (Mskr. *h*). T. 11 Ten., 2. Note, Wolf fordert in der Partitur ♮; sie schreibt *b*, was die Tabulatur bestätigt. — T. 16 Ten., Schlußkadenz vor *d*, T. 21 vor *g*, T. 31 und 59 vor *d*. — T. 17 Disk., 2. Note bei Wolf ohne Mordent. — T. 21 weiblicher Schluß, bei der Nachahmung im Disk. männlich. — T. 22 Disk., Mskr. fälschlich $^1/_8$-Pause (statt 𝄽). — T. 28 Baß, 3. Note: Partitur *es*, Tabulatur *e*. — T. 30 Ten., 2. Note, die Partitur und Wolfs Übertragung schreiben *b*, das Mskr. *h*. — T. 36ff., der Ten. in ruhigen Ganztaktnoten in Terzen abwärts, die andern Stimmen sequenzartig; vgl. Nr. 20 T. 16ff. Gegenstück dazu Nr. 18 T. 44ff. — T. 47 Ten. und Baß in der Part. *e*, in der Tabulatur *es*, dgl. T. 53. — T. 48 Disk., 1. Note fehlt das ♭ im Mskr. fälschlicherweise. — T. 65/66 im Mskr. notiert:  . Offenbar ist die Brevis im Ten. ein Schreibfehler und der Schluß, wie es auch die Partiturvorlage hat, als weiblich anzunehmen (so Wolf, a. a. O.).

20. (19.) Si dormiero Isac.

3st., Schluß *A-a-ā*. 115 Takte.

Der Satz ist von Wolf aus Kotter abgedruckt[3]). Die Partiturvorlage ist ein ebenfalls von Wolf wiedergegebener Satz[4]), der Isaac zugeschrieben wird. Die Vorlage ist wortgetreu intavoliert, aber stärker verziert als »Lamorra«; auch im Baß finden sich Koloraturen, namentlich am Anfang, wo er allein ist (ähnlich wie im Benedictus Nr. 17); über seinen instrumentalen Charakter vgl. auch Anm. zu T. 47. Die Stimmen setzen frei kanonisch ein. Das Thema ist oft verarbeitet worden, u. a. von H. Finck und Pierre de la Rue[5]).

Anm. T. 7 Disk., im Mskr. das *fis* der Kadenz nicht bezeichnet. — T. 10ff. nur der Ten. sequenzartig verziert, der Disk. und Baß in Dezimen abwärtsschreitend[6]). — T. 16ff. nur der Ten. ruhig abwärtsschreitend, die beiden andern Stimmen sequenzartig verziert, wie Nr. 19, T. 36ff. —

1) Dkm., XIV 1, S. 194.

2) Vgl. S. 34, Anm. 3. Bei Wolf G. Nr. 17b.

3) Dkm. der Tonk. in Ö., XIV 1. — G. Nr. 27, S. 164, 205.

4) Dkm., XIV 1. — E. 36, S. 104. 196. In einer Wiener Handschrift führt der Satz den Titel »Guretzsch«.

5) Wolf, a. a. O., S. 196. Heinrich Fincks Satz findet sich in Lautenbearbeitung (2 Teile) in H. Newsidlers Lautenbuch, II. Teil, Nr. XXIII. XXIV, 3st. In H. Gerles Lautenbuch 1533 kommt ein dreiteiliges »Si dormiero« vor. — Pierre de la Rues Motette findet sich im Codex Basevi zu Florenz. Vgl. Ambros, III, S. 241.

6) Vgl. S. 33, Anm. 1.

T. 44. 48 Disk., Wolf konjiziert jeweilen *gis* (statt $\bar{g}$ des Mskr.), dgl. T. 47 Ten., T. 71 Disk. — T. 47 ff., Baß schon in der Partitur von ausgesprochen instrumentalem Charakter (Quinten):

(nach der Tabulatur). — T. 75 Disk., 1. Note im Mskr. fälschlicherweise punktiert.

21. (21.) Adiu mes amors Isac.

4st., Schluß *G-g-d-ḡ*. 59 Takte.

Text[1]: Adieu mes amours, adieu vous coumant.
Adieu ie vous dis jusques au printamps.
Je suis au soucy de quoy ie viuray;
La rayson pourquoy ie la vous diray:
Je nay plus dargent. Viuray ie au vent,
Si largent du roy ne vient plus souuant?

Wir haben hier das erste konsequent 4stimmige Stück unserer Tabulatur; es ist von Wolf unter Isaacs Kompositionen für Hausmusik aufgenommen worden[2]). Die Partiturvorlage ist das 4stimmige weltliche Lied Josquin de Près', das Ambros im Beilagenband seiner Musikgeschichte wiedergibt[3]) und auch Ed. Bernoulli veröffentlicht[4]). Wolf nimmt an, daß, da die Vokalvorlage unseres Satzes nach allgemeiner Tradition Josquin zugehöre, die vorliegende Angabe wohl auf Isaac als Intavolator zu interpretieren sei — unter diesem Gesichtspunkt nimmt er den Satz auch unter Isaacs Hausmusik auf —, besonders da bei der universellen Bildung des Amerbachschen Kreises ein Irrtum kaum anzunehmen sei. Ein Irrtum könnte aber vielleicht doch vorliegen[5]); daß ein solcher im Amerbachschen Kreise nicht ausgeschlossen ist, hat die

1) Cod. St. Gallen, Stiftsbibliothek ms. 462, fol. 40v. Vgl. Wolf, Dkm. der Tonk., XIV 1, S. 202. Ambros und Kade kennen den Text noch nicht vollständig. Kade zitiert in den Ergänzungen zu Ambros, III, S. 276 auf S. 617 das Motto, das Andrea de Sylva über das Lied gesetzt habe:

»Adieu mes amours, adieu vous comment
Adieu je vous dis jusques se l'argent
du roy ne vient plus souvent.«

2) Dkm. d. Tonk. i. Ö., XIV 1. — G Nr. 1, S. 135. 202.

3) Ambros, Bd. V, S. 131. Auch Riemann, Handb. d. Mg., II 1, S. 362 gibt den Anfang (bis T. 20). — Aus: Rom. Bibl. Casanat. cod. O. V. 208, S. 106; auch in Florenz Riccardiana, cod. N 2794. Ebenso findet sich der Josquinsche Satz in genanntem cod. St. Gallen 462. fol. 40v.

4) E. Bernoulli, Aus Liederbüchern der Humanistenzeit, S. 63 (nach cod. St. Gallen 462, s. Anm. 1).

5) Daß ein Irrtum möglich war, erscheint um so leichter annehmbar, als die Titel, wie früher gezeigt wurde, erst später und zum Teil ziemlich flüchtig beigesetzt wurden.

Untersuchung bis jetzt auch schon gezeigt. Wie für alle Sätze unserer Handschrift, die von ihm eingetragen sind, ist wohl auch hier Kotter als Intavolator anzunehmen. Es ist hier nämlich noch ein besonderer Grund, der für ihn spricht: der Satz ist wohl derselbe, den Kotter in seinem ersten Briefe an Amerbach erwähnt mit der Bemerkung, daß er auf dessen Vorschlag »dasselbige (das adieu meſs amorſs) in die Tabulatur begriffen« (d. h. intavoliert) habe; weiter unten heißt es dann: »hab ich . . . das adieu meſs amorſs . . . in die schrifft vorfasst / wie ir dan dieselben nebengeleidter schrifft sehen werden / solchs wöllend von mier zů hohem danck empfhoen«[1]). Die Vokalvorlage ist also von Josquin, die Intavolierung von Kotter; die Autorangabe Isaac muß in unserm Falle als irrtümlich bezeichnet werden.

Das Lied scheint sich ziemlicher Beliebtheit erfreut zu haben. Wir kennen ein »Adieu amours« von Jo. Mouton[2]), je eine Messe von Fr. de Layolle[3]) und von Adam Rener[4]), sodann außer der unsrigen eine anonyme Übertragung eines 4stimmigen Satzes mit unserer Melodie bei Kleber[5]), eine solche für Laute bei Gerle[6]) und eine gleiche unseres Josquinschen Satzes von H. Newsidler[7]).

Das Lied ist dreiteilig nach der französischen Liedform, Schema A B A[8]), gebaut. Der dritte Teil (T. 40—59) ist in der Tabulatur eine bis auf Kleinigkeiten getreue Wiederholung des ersten (T. 1—20), während die Partitur im dritten Teil gegenüber dem ersten sozusagen überhaupt keine Änderungen aufweist; es macht sich also bei unserer Intavolierung doch schon eine gewisse künstlerische Freiheit bemerkbar, in dem Sinne, daß eine sklavische Wiederholung vermieden wird.

---

1) Den Brief s. Teil I.

2) In Basl. Univ.-Bibl. F. X. 1—4, Nr. 116 (98) fo. 96b, 4stimmig. Vgl. Richter, S. 54. Der Tenor stimmt mit dem unsrigen überein. Abgedruckt bei Bernoulli, Aus Liederbüchern der Humanistenzeit, S. 66, vgl. dazu ebenda S. 19.

3) Francesco dell'Aiolle (de Layolle), u. a. Benvenuto Cellinis Musiklehrer. Nach Ambros (III, S. 276) verwendet L. die ersten 5 Noten *g b a g | d* in mannigfacher rhythmischer Anordnung zum Tenor. — Gedruckt in Petreius' »Liber XV missarum« 1539 Nr. 10 und in Jac. Modernus' »Liber X missarum« (von L. redigiert), 1540. Das »Agnus dei« daraus ist bei Bernoulli, Aus Liederbüchern der Humanistenzeit, S. 67, vgl. dazu ebenda S. 19f.

4) Adam Rener, »Leodiensis« (Rhaw). Neben mehreren anderen Werken R.'s ist die genannte Messe enthalten in Rhaws »opus X. missarum«. Vgl. Ambros, III, S. 295.

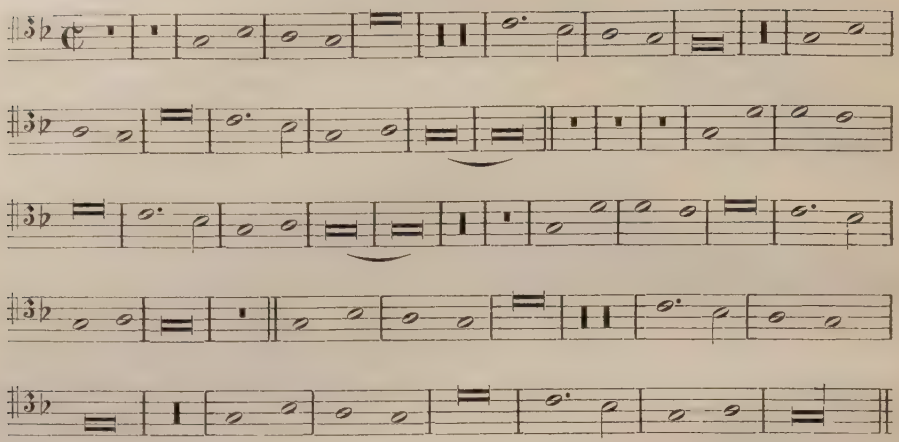
5) Kleber, Tabulaturbuch, fol. 104v »Adie mez amours in sol«. Vgl. Löwenfeld, S. 78 (Nr. 72).

6) H. Gerle, Lautenbuch 1533.

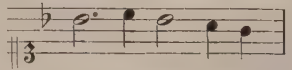
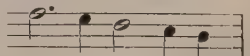
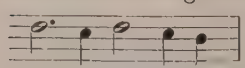
7) H. Newsidler, Lautenbuch, II. Teil, XXXVII. »Joſs Quin Adiu mes amours«, unter der Kategorie der »guten psalmen mit vier stim̄en / sie erzeigen sich aber nur mit zwey un̄ dreyen stim̄en / dz macht ihr grosse kunst / un̄ die schönen fug die darin sind.« Auch Teil I, fol. p IIIIv, etwas einfacher gehalten.

8) Vgl. S. 8.

Der Tenor unseres Satzes heißt:



Diese Melodie ist von schönstem Ebenmaß, das sie zur Volkstümlichlichkeit geradezu prädestiniert. Der erste (und letzte) Teil zerfällt in zwei korrespondierende Hälften von je 6 Takten, diese wieder in je zwei einander antwortende Gruppen von 3 Takten. Genau dasselbe ist im Mittelteil der Fall. Der Alt geht zwischen Baß und Diskant unbekümmert um den Tenor, bald über, bald unter diesen, eine rechte vox vagans. Die Stimmen sind ganz imitatorisch gehalten; der Diskant setzt mit dem Thema zugleich mit dem ziemlich frei intavolierten Alt (unthematisch) ein, T. 3 beginnt der Tenor mit der Melodie, T. 5 der Baß, der das vollständige Lied im Kanon in der Quinte bringt, nur bei Schlußwendungen das thematische Material verläßt (T. 18—20, 37—40, 57—59).

Anm. T. 15, Kade hat recht, wenn er[1]) diesen Takt der Partitur im Disk. ändern will; er heißt dort:  [2]) und bildet mit dem Alt Oktaven. Daß aber Kades Vorschlag mit  nicht das Richtige trifft, zeigt die Tabulatur; nach ihr muß es vielmehr heißen:  [3]). Das gleiche gilt für T. 54. — T. 16 Alt, in der Kadenz im Mskr. fälschlich *c* statt *cis*, analog T. 55. — T. 19, in der Kadenz des Disk. fehlen im Mskr. fälschlicherweise die Bezeichnungen für *fis*. — T. 40, Alt gegenüber T. 1 vereinfacht. — T. 46, der Disk. zeigt beide Male *b*, während in T. 7 dieselben Stellen *h* heißen.

1) Ambros, V, S. 131.
2) Der St. Gallercodex weist diese Lesart ebenfalls auf.
3) Riemann (a. a. O.) akzeptiert Kades Vorschlag.

22. (22.) Ade mit leid. P. Hofheimer.

3st., Schluß *G-g-ḡ*. 20 Takte.

Text[1]: 1. Ade! mit leid ich von dir scheid;
dardurch mein herz unseglich schmerz
al stund empfindt und ist entzündt
in jamers we. Ade ade!
on dich lust mich keinr freuden me.

2. Ade mein freud der ich kein zeit
zu sehen an verdriess mȯcht han.
Das ist mir gwent und bin ellend
in leid ich ste. Ade ade.
on dich lust mich keinr freuden me

3. Ade! gedenk dein treu nit krenk
und halt recht mafs. Vergiss nit das
als du wol weifst. Dein treu mir leist
hinfür als e. Ade ade!
on dich lust mich keinr freuden me.

Der Satz ist außergewöhnlich kurz. Die Partiturvorlage besitzen wir in einem ebenfalls P. Hofheimer zugeschriebenen 4stimmigen Satz bei Oeglin[2]), der mit obigem Text versehen ist. Es ist sehr wahrscheinlich, daß sich der Ausdruck in Kotters oben angeführtem Brief I[3]): »Das adieu .... mit nachfolgendem carmen« auf dieses kurze, leicht als Anhängsel zu dem langen »adieu« zu betrachtende Liedchen bezieht[4]).

Trotz seiner Kürze zerfällt das Lied in drei Teile. Das bekannte Motiv | | bzw. | | (Partitur: | |) beherrscht das Sätzchen zum guten Teil; es eröffnet, zu einem 4taktigen Thema erweitert[5]), jede der drei streng kanonisch (in der Oktave) einsetzenden Stimmen (Disk., Ten., Baß, je nach einem Takt). Die erste Durchführung dieses Themas in allen Stimmen mit einem *G*-moll-Abschluß (T. 6, T. 5 aber ohne *fis*) bezeichnet den ersten Teil; nach einem kurzen Mittelteil von ebenfalls 6 Takten setzt T. 12 das Motiv wieder ein, diesmal zuerst im Baß, dann im Diskant, zuletzt im Tenor, jedoch mit veränderter Fortsetzung, die vom Thema abweicht.

---

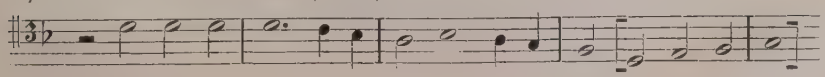
1) Nach Oeglin, vgl. Anm. 2.

2) Erhart Oeglin, Liederbuch zu vier Stimmen, Augsburg 1512. Neuausgabe von Eitner-Maier, Publ. d. Ges. f. Mf., Bd. IX, Nr. 18. Text und Musik finden sich auch in: München, Kgl. Bibl. Mus. ms. 3155 Nr. 38.

3) Vgl. Teil I.

4) Vgl. auch Nr. 47.

5) Es heißt in der Partitur (Tenor):



Die Tabulatur hält sich genau an die Vorlage. In üblicher Weise ist der dort vorhandene vagansartige Alt einfach weggelassen, und dieser Umstand bewirkt, daß, da der Alt einen Takt vor dem Diskant einsetzt, unsere Tabulatur um einen Takt kürzer ist als die Partitur. Verziert ist im wesentlichen nur die Oberstimme. Es ist nicht ausgeschlossen, daß es wieder Kotter war, der den Satz mit allen 4 Stimmen noch einmal übertragen hat; mit der vierten Stimme und unbedeutenden Koloraturabweichungen in den drei übrigen Stimmen findet er sich nämlich doppelt, beidemal übereinstimmend, im Tabulaturbuch von Kleber[1]), das zweitemal auf einem eingeklebten Blatt, und zwar in einer Schrift, die derjenigen Kotters sehr ähnlich ist.

Von Ott ist ein 6stimmiger Vokalsatz »Ade mit leid« von A. von Bruck gedruckt[2]), dem der gleiche Tenor wie hier zugrunde liegt, und der ebenfalls mit Text versehen ist.

Anm. T. 1, der Disk. beginnt mit dem vollen Takt . — T. 8, der Disk. auf die Dauer von $^1/_8$ unter dem Ten. — T. 14 Disk., 2. Note im Mskr. ohne Versetzungszeichen (♭).

23. (25.) Tota pulchra es.

3 st., Schluß *A-a-ā*. 51 Takte.

Text[3]): Tota pulchra es, amica mea! et macula non est (inventa) in te. Fauus distillans labia tua, mel et lac sub lingua tua, odor unguentorum tuorum super omnia aromata, iam enim hyems transiit, imber abijt et recessit.

Die 3stimmige Partiturvorlage zum vorliegenden Satze findet sich im St. Gallercodex 462[4]), der Diskant mit dem Textanfang »Belle sur tout«, der Baß mit der ersten Zeile des Textes und dem oben eingefügten »inventa«. Glarean bringt im Dodekachordon eine 4stimmige Motette »Tota pulchra es« von Isaac[5]), die aber mit unserm Satze nichts zu tun hat. Auch die Trienter Codices weisen mehrere Kompositionen dieses Textes auf[6]), von denen keine, auch nicht im Tenor, mit der andern und mit der unsrigen übereinstimmt. Sodann findet sich in Rhaws Tricinien ein

1) Kleber, »Alde P. H.«, fol. 74ᵛ, »Alde mit leid ich von dir schaid etc.« fol. 166ʳ. — Löwenfeld, S. 77, Nr. 56 und S. 81 (Nr. 112).

2) J. Ott, 1534, erste Liedersammlung (A. v. Bruck gewidmet), Nr. 3. — Über Arnold v. Bruck vgl. Publ. d. Ges. f. Mf., IV, S. 47.

3) Nach Glarean, vgl. Anm. 5.

4) Cod. St. Gallen, Stiftsbibl. 462, fol. 37ʳ.

5) Glarean, Dodekachordon, fol. 268. »Exemplum II. Hypophrygii Henricus Isaac Germanus author.« Vgl. Ambros, III, S. 393.

6) Dkm. der Tonk. in Ö., VII 1, S. 31 ff. Nr. des thematischen Verzeichnisses: 446, 449, 1050, 1459.

»Tota pulchra es« von Sixt Dietrich[1]), mit dem aber unser Stück wieder nichts als den Titel gemein hat, und Eitner zitiert zwei 3stimmige Sätze über unsern Tenor von anonymen Autoren[2]). Weitere Motetten über diesen Text schrieben nach Ambros die Niederländer Nicolaus Craen[3]), Clemens non Papa[4]) und der Schweizer Ludw. Senfl[5]). Bei Leonh. Kleber sind zwei Tabulatursätze über den Tenor vorhanden, beide auf dieselbe Vorlage zurückgehend, wie der unsrige[6]), der erste davon in *la* ist mit dem Kotterschen Satz sozusagen vollkommen identisch — man mag daraus wieder die Beziehungen zwischen Kotter, Buchner und Amerbach erkennen[7]) —, der zweite, in *sol* (mit *b* und *es*), weicht ebenfalls nur wenig von Kotters Bearbeitung ab; er ist in den Koloraturen bedeutend zurückhaltender. — Der Verfasser unserer Vorlage ist nicht ersichtlich, da unser Satz hier und in der Vorlage anonym ist.

Der Tenor beginnt den Satz; im 3. Takt gesellt sich der Diskant imitatorisch hinzu. Der Baß, erst T. 9 auftretend, trägt ohne jede Zutat die Melodie[8]); ihm gegenüber sind die beiden oberen Stimmen sehr lebhaft verziert und gehen unter sich in Nachahmungen usw. vollständig ihren eigenen Gang. Auffallend ist die große Beweglichkeit des Tenors; sein Umfang geht von c-$\bar{g}$, und sein öfteres Untertauchen unter den Baß und teilweises Übersteigen des Diskants geben ihm den Charakter einer vox vagans.

Anm. T. 28—35 Kreuzung von Tenor und Baß, T. 20. 25. 36f. von Ten. und Disk., T. 29 von Disk. und Baß. — T. 41 Disk., 1. Note im Mskr. mit Versetzungszeichen *gis*; wohl aus Versehen dem *g* statt dem darauffolgenden *f* angehängt. — T. 49 Disk., die 32tel abwärts gestrichen. — T. 50 in der Kadenz im Orig. *fis* nicht bezeichnet.

---

1) Abgedruckt bei Riemann, Handb. d. Mg., II 1, S. 371ff. (Rhaws Tricinien 1542 »Nr. 6 und [für gleiche Stimmen] Nr. 7«).

2) Eitner, Bibliographie, S. 356; der eine steht in »Trium vocum cantiones centum«, Nürnberg, Petrejus 1541, der andere in »Selectissima Tricinia«, Nürnberg, Montanus und Neuber (1559). Dazu weist noch Löwenfeld (S. 75, Nr. 29) ein »Tota pulchra« nach in »Trium vocum carmina«, Nürnberg, Formschneider 1538 (Nr. 90).

3) Ambros, III, S. 262; in den Motetti C des Petrucci (4stimmig). Vgl. S. 9.

4) Ambros, III, S. 316; im »Magnum opus cantionum«, Nürnberg 1558 (5stimmig).

5) Ambros, III, S. 417; im »Novum et insigne opus musicum«, secundus tomus (5stimmig).

6) Kleber, fol. 42v in la, fol. 70v transponiert, in *sol*, beide 3stimmig. Vgl. Löwenfeld, S. 75 (Nr. 29) und 77 (Nr. 52).

7) Vgl. Teil I.

8) Darüber läßt seine Cantus firmusartige Haltung keinen Zweifel; auch der Umstand, daß diese Stimme im Mskr. zu unterst notiert ist, spricht dafür.

24/28. (27/31.) Salve regina[1]. — Ad te clamamus. — Eia ergo. — O clemens. — O dulcis Maria. — Salve regina in Re. Hans Kotter; aus F. VI. 26 (c).

Text: Salve regina mater misericordiae, vita dulcedo et spes nostra salve. Ad te clamamus exules filii Esae; ad te suspiramus gementes et flentes in hac lacrymarum valle. Eia ergo advocata nostra illos tuos misericordes oculos ad nos converte. Et Jesum benedictum fructum ventris tui nobis post hoc exilium ostende. O clemens, o pia, o dulcis virgo Maria.

Die fünf Sätze Nr. 27—31 unserer Handschrift sind Ausschnitte aus dem fortlaufenden Text des »Salve regina«; wenn mehrere Teile des »Salve regina« komponiert sind, wie hier, so ist also unsere Reihenfolge die gegebene. Dieselbe Reihenfolge hat daher auch Schlick in seinen fünf Sätzen[2]); es sind aber hier zum Teil andere Textworte, die er zugrunde legt: Salve regina, Ad te clamamus, Eya ergo advocata, o pia, o dulcis Maria; dieselben wie bei Kotter finden sich auch im Buxheimer Orgelbuch[3]) zweimal komponiert. Auch in einer Basler Handschrift aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts[4]), Tonsätze Isaacs enthaltend, findet sich das ganze Salve regina, dort unter den Stichworten: »Regina misericordiae«, »Eya virgo advocata«, »Et Jesum benedictum«, »O clemens, o pia, o dulcis«. Aber auch vereinzelt kommen Sätze des »Salve regina« vor, so z. B. in Holzachs Tabulatur ein »Salve regina« allein von Kotter[5]), ein zweites in einer weiteren Basler Handschrift[6]).

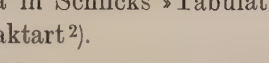
Unser Salve weist die Autorangabe IO. KOT., also Joh. Kotter auf; ich halte hier Kotter nicht nur als Intavolator, sondern als Verfasser des zugrunde liegenden Vokalsatzes, eine Annahme, die wohl auch für die vier folgenden, mit dem ersten zusammenhängenden Sätze zu gelten hat.

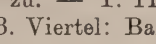
24. Salve.

3 st., Schluß *d*-(*d*)-$\bar{d}$. 34 Takte.

Das vorliegende Salve hat mit dem ebenfalls Kotter als Verfasser nennenden »Salve regina in re« bei Holzach[7]) den Tenor und die Ton-

1) Mit dem Zusatz: IO. KOT.
2) Schlick, »Tabulaturen«, Mh. f. Mg. 1869, Notenbeilagen, S. 1 ff.
3) Buxheimer, Orgelb., Nr. 72 u. 73. Mh. f. Mg. 1887/8.
4) Basl. Univ.-Bibl. F. IX. 55. Vgl. Richter, Katalog, S. 40 f.
5) Vgl. S. 43, Anm. 3.
6) Basl. Univ.-Bibl. F. VI. 26, d. (mit Holzachs Tabulatur und anderen Manuskripten in einer Mappe vereinigt). Nr. 2. Aus der großen Zahl Motetten und Messen über den Tenor erwähne ich nur Hobrechts »Salve regina«, das Schering (Orgelmesse), als ein Prachtstück einer Orgelphantasie bezeichnet; es steht in Partitur bei Ambros, Bd. V, S. 46 ff, als Orgelsatz neu gedruckt bei Schering, Alte Meister des Orgelspiels (Edition Breitkopf 3938, Nr. 3).
7) Vgl. S. 43, Anm. 3.

art (*re*) gemein und unterscheidet sich von jenem geradtaktigen durch die 3teilige Taktart; der Tenor, der die Melodie trägt, steht hier demgemäß im Rhythmus | 𝅗𝅥 𝅘𝅥 |. Denselben Tenor weist übereinstimmend Isaacs »Regina« in der oben angeführten Basler Handschrift F. IX. 55 auf; er beginnt:  [1]); die Taktart ist auch dreiteilig; Das Salve regina in Schlicks »Tabulaturen« gibt ebenfalls unsern Tenor in dreiteiliger Taktart[2]).

Anm. T. 5 Disk., der Punkt bei Note 3 des Mskr. ist ein Versehen, wohl auch das Verzierungszeichen: beides gehört nur der (ebenfalls damit versehenen) folgenden Note zu. — T. 11 Disk. sollte man schon zum erstenmal *b* erwarten. — T. 13 3. Viertel: Baß und Ten. ein Sekundintervall voneinander entfernt; Ten. unter den Baß laufend. — T. 17 Disk., im Mskr. Note 2 bis 6 in 32steln notiert  , wovon die beiden letzten 64stel sein müssen. — T. 20ff. Ten. bis zu einer Oktave unter den Baß steigend. — T. 32 Disk., Note 2 Fahne abwärts.

24ª. **Salve** bei Holzach. In der Handschrift von Oswald Holzach[3]) findet sich, wie schon erwähnt, eine Bearbeitung des »Salve regina«, die ebenfalls ausdrücklich die Autorangabe Hans Kotter trägt[4]). Dieser Satz geht offenbar im letzten Grunde auf dieselbe Partiturvorlage zurück, die wohl, wie oben erwähnt, von Kotter selbst herrührt, zeigt aber bei gleichem Tenor und gleicher Tonart (*re*) eine ganz wesentlich andere Bearbeitung, die nur in großen Zügen die Verwandtschaft erkennen läßt. Vor allem ist die Taktart hier gerade, die Stimmen sind alle ruhiger gehalten, besonders, gegenüber dem mannigfach belebten in unserm ungeradtaktigen Stück, der Baß. Es mag uns heute fast unverständlich erscheinen, daß dasselbe Stück gerad- und ungeradtaktig aufgefaßt werden kann[5]; die ungerade Taktart dürfte hier die ursprüngliche sein[6]), für einen altehrwürdigen kirchlichen Satz durch die Tradition gestützt; die gerade wurde wohl deswegen angewendet, weil sie für Instrumental-, namentlich Klavierbearbeitungen, wie die früheren Sätze unserer größeren Handschrift schon zeigen, das weitaus übliche war und in einem Schulzwecken dienenden Buch, wie der Holzachschen Handschrift, als Muster nicht eine Ausnahme gebracht werden sollte. Der Schulzweck erklärt übrigens auch die einfachere und leichtere Bearbeitungsweise. Die Be-

1) Ein ♭ ist nur im Diskant vorgezeichnet.
2) Nach *g* tranponiert. Der dortige Tenor beginnt (nach Eitners Wiedergabe) mit unserm 3. Takt, am Schlusse jedoch ist der Satz um 2 Takte verlängert.
3) Basel 1515. Univ.-Bibl. F. VI. 26 (c), fol. 6ᵛ—7ᵛ. Siehe Teil II.
4) In sorgfältiger, schön verzierter Schrift.
5) Man kennt die Erscheinung allgemein aus den Tänzen der Zeit.
6) Sie wird durch Nr. 25 und 26 gestützt.

arbeitung bei Holzach ist nicht so, daß, wie das auch vorkommt, dieselben Notenwerte, die in Nr. 27 zwei Dreitakte füllen, rein äußerlich auf drei Zweitakte verteilt sind, sondern die einen ungeraden Takt füllenden Werte sind hier in einen geraden hineingebracht, so daß also bei beiden Sätzen dieselbe Taktzahl bestehen muß[1]).

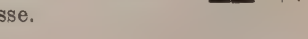
Anm. T. 6. 12. 19. 28, der Baß übersteigt den Ten. — T. 15 Ten., das *f* ist in Nr. 27 als Leitton zum *g* aufgefaßt, hier aber, wie auch der Baß (*F*) zeigt, absichtlich nicht erhöht, also von demselben Autor an derselben Stelle eine verschiedene Auffassung[2]). — T. 25—29 Disk., Sequenz.

25. Ad te clamamus.

3st., Schluß *d*-(*d*)-$\bar{d}$. 29 Takte.
Ebenfalls in *re*, ungerade Taktart, Rhythmus .

Die Melodie dieses Satzes liegt in der fast durchweg unverzierten Oberstimme[3]); sie stimmt bis T. 15 wörtlich[4]) mit dem nach *g* transponierten Baß in Schlicks gleichnamigem, geradtaktigem[5]) Satz überein, T. 16 und 17 entsprechen Schlicks 15. bis 17. Takt und lassen die Melodie nicht erkennen; von T. 18 an ist sie in beiden Sätzen wieder annähernd gleich. Am bewegtesten ist in unserm Satze der Tenor. — Unser Diskant findet sich als Tenor im »ad te clamamus« von Isaac in der oben genannten Basler Handschrift F. IX. 55 und heißt dort:

Die Lage ist hier ebenfalls auf *re*. Note 15, 16, 17, entsprechend Schlicks 15. bis 17. Takt, zeigen, in Übereinstimmung mit Schlick, den Gang der Melodie während unserer Takte 16 und 17. Von hier an bis zum Schlusse ist der Verlauf der Melodie mit dem unsrigen identisch, während bei Schlick mehrere kleinere Änderungen vorkommen, die transponiert in Buchstaben dem obigen Notenbeispiel beigefügt sind.

Anm. T. 12 bis 16, sequenzartige Baßfigur mit dem Rhythmus  (Ten. entsprechend), mit Quintensprung am Schlusse.

---

1) T. 31 und 32 in Nr. 27 ist in dem Holzachschen Satze durch einen gänzlich abweichenden T. 31 ersetzt, so daß letzterer einen Takt weniger besitzt.

2) Vgl. S. 23.

3) Die üblichen Kadenzen sind fast die einzigen Verzierungen des Diskant, nur T. 16 und 17 sind reicher koloriert.

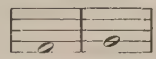
4) Zwischen Schlicks T. 10 und 11 ist in Kotters Disk. ein Takt Pause.

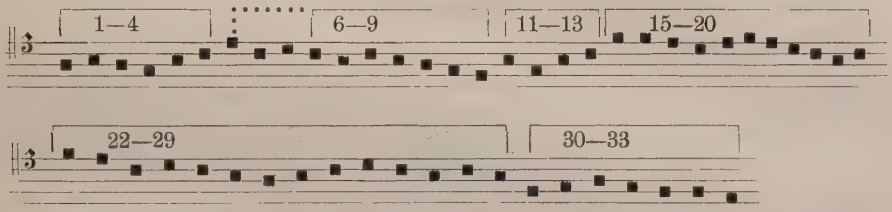
5) Die Taktnote bei Schlick wird in unserm Satz aufgelöst in .

26. Eia ergo. (Eya virgo.)

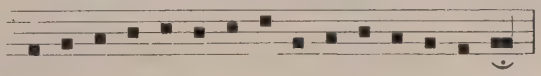
3st., Schluß von T. 37 an 4st.[1]), Schlußakkord 5st., voller Akkord mit Terz[2]): *d*-(*d*)-*f*-*a*-$\bar{d}$. 38 Takte.

In *re*, Taktart ungerad, von T. 34 an mit dem Zeichen des tempus perf. dim. ⌀[3]).

Die Melodie dieses Satzes liegt wieder in der Oberstimme. Das Tempus imperfectum diminutum, das Schlick und Isaac (in der Basler Handschrift) aufweisen, ist in unserm Satze in die Dreiteiligkeit so übertragen, daß je zwei gleichwertige Noten (bei Eitners Schlickübertragung 2 Taktnoten) hier in einen Takt zusammengezogen werden, wobei die zweite Note zum dritten Drittel des Taktes wird; also  wird zu [4]). Die Übereinstimmung unseres Diskantes mit dem Tenor der Vokalpartituren ist vollständig; dagegen ist unser Diskant durch Verzierungen belebt. Der Tenor Isaacs heißt:



Durch einen flüchtigen Strich geschieden folgt dann der Schluß, der bei uns im tempus perfectum diminutum steht:



Die Klammern über den Noten bezeichnen die in unserer Tabulatur meist durch einige Pausentakte getrennten Teile der Melodie, die Zahlen die Taktzahlen; die Lage bei Schlick ist dieselbe wie bei Kotter.

Anm. T. 3, 12, 19 Disk., *fis* in der Kadenz vor *gis* zu *a* im Mskr. nicht bezeichnet. — T. 7 Baß, Note 4 im Mskr. nicht zu erkennen, muß *c* heißen. — T. 38 5stimmig, notiert $\dot{d}\ \dot{a}\ \dot{f}\ \dot{d}$ ▬ ($\bar{d}$) [vertikal].

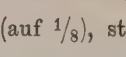
1) Alt zwischen Baß und Tenor aufgezeichnet.
2) Vgl. S. 4, Anm. 3.
3) Die Pause für den 3-Takt: .
4) Die einfachste Übertragung in die Dreiteiligkeit ist die Auflösung der Taktnote in den Rhythmus , wie in Nr. 25.

27. O Clemens.

3st., Schluß 4st.[1]), Quinte oben: *A-e-a-ē*. 12 Doppeltakte (4/4).

Der Tenor unseres Stückes, der die Melodie trägt, findet sich in dem geradtaktigen Satze von Schlick wörtlich; jede Ganztaktnote (bzw. zwei Halbtaktnoten) unseres Doppeltaktes ist dort in drei ganze Taktnoten aufgelöst, so daß das Stück dreimal soviel Takte als das Kottersche zählt. Die Melodie bei Kotter könnte nicht mehr deutlicher hervortreten; die Noten sind fast vollständig unverziert, nur dreimal ganz wenig unterbrochen, um Kadenzwirkungen hervorzubringen. Die Doppeltaktnote ist in der Notation durch eine Doppelbrevis wiedergegeben: $\dot{a}$, $\dot{g}$ usw., die einzelnen Takte sind deutlich durch Zwischenräume getrennt. Die beiden Außenstimmen, namentlich der Diskant, sind im Gegensatz zum Tenor lebhaft figuriert.

Der Tenor des Isaacschen Satzes (in der Basler Handschrift) stimmt mit dem unsrigen genau überein; an das »o clemens« ist hier unmittelbar »o pia«, dann »o dulcis« angehängt, das »o pia« bis auf den Abschluß gleichlautend wie das »o clemens«[2]):

Anm. T. 3 Disk., Note 5 ff. im Mskr. die unhaltbare Lesart: (statt). — T. 4 Disk., Note 8 ff. Orig. (statt). — T. 5 Disk., Note 10: *f*, Baß Note 4 (mit dem *f* des Disk. zusammentreffend) *fis*; die Stimmen sind unabhängig voneinander regelrecht geführt. Derselbe Fall: T. 8 Disk., Note 14: *f*, Baß Note 7: *fis*. — T. 11 Disk., Note 3 ff. Mskr.: (auf 1/8), statt:  . Das *a* ist mit Hilfslinie notiert, ebenso im folgenden Takt. — T. 12, 2. Hälfte: es tritt Vierstimmigkeit auf, dagegen ist der Schlußakkord in T. 13 nur 3stimmig notiert: ; es ist hier wohl das $\dot{a}$ des zweitletzten Taktes auch für den letzten gültig, bzw. die Schlußnote dieser Stimme (*a*) aus Versehen weggelassen.

---

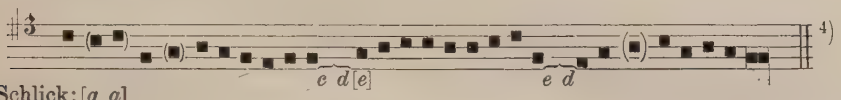
1) Von der zweiten Hälfte des zweitletzten Taktes an.

2) »O clemens, o pia, o dulcis« bei Isaac ist wohl als ein Satz aufzufassen, der die dreiteilige Form A-A-B aufweist; die Teile sind auch im Mskr. fast zusammenhängend aufgeschrieben.

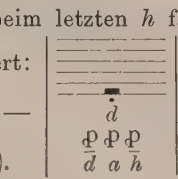
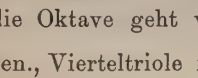
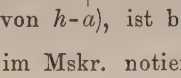
28. O dulcis Maria.

3st., Schluß d-$\bar{d}$-$\bar{\bar{d}}$[1]). 24 Takte, zuerst $^4/_4$ (Doppeltakte[2]), dann $^2/_4$.

Die Melodie liegt diesmal im Baß, fast unkoloriert; die beiden obern Stimmen sind zum Teil lebhaft verziert. Aus den gleichen Gründen wie in Nr. 27 sind Doppeltakte abzugrenzen, die bis zu T. 12 reichen; von T. 13 an (Abschluß in D-moll) beginnt $^2/_4$-Takt; charakteristisch sind T. 13 die Vierteltriolen (im Schlußakkord), T. 17ff. die Achteltriolen. Die Verwandtschaft des Basses mit demjenigen des gleichnamigen Stückes von Schlick ist deutlich[3]), er ist aber wesentlich zusammengezogen und durch mehrere Pausentakte, die teils einzelne Noten, teils ganze Teile der Melodie einfach unterdrücken, unterbrochen. Das gleiche ist der Fall gegenüber dem Tenor in Isaacs Satz aus der Basler Handschrift, der ebenfalls bis auf gewisse Auslassungen mit dem unsrigen übereinstimmt; er heißt:



Schlick: [g a]

Anm. T. 3 Disk., in der Kadenz *fis* im Mskr. nicht bezeichnet. — T. 4 Ten., im Mskr. notiert: d c d e d c h a g a $\bar{h}$: der Oktavstrich gilt nicht für a (die Oktave geht von h-a), ist beim letzten h fälschlich doppelt. — T. 13 Ten., Vierteltriole im Mskr. notiert:  T. 16 Ten., im Mskr. fälschlich:  , statt  . — T. 18f., Achteltriolen im Ten. — T. 20, im Disk. (Zeichen $\flat$).

29. (41.) Pleni.

3st., Schluß F-f-$\bar{f}$. 47 Takte.

Ein Satz, zu dem sich die Partiturvorlage nicht nachweisen läßt. Die Melodie scheint im Tenor zu liegen; ebenso wichtig ist aber auch die Oberstimme; alle Stimmen setzen zusammen ein, ein Umstand, der mit

---

1) Der endgültige Abschluß der 5 ein großes Ganzes bildenden Sätze ist die vollkommenste Konsonanz, die vorkommen kann, während in den Schlußakkorden der einzelnen Sätze das nicht Regel ist. Vgl. Nr. 26.

2) Die hier vorkommende Doppeltaktpause wird notiert: . Ein Überrest des modus minor imperfectus.

3) Schlick transponiert nach g.

4) Die Klammern im Notensystem bezeichnen die forttallenden Noten bei Kotter, unter dem System sind die Änderungen bei Schlick angeführt, und zwar in Klammern die wegfallenden, offen die neu hinzutretenden Noten.

dazu beiträgt, dem Satz ein mehr homophones Gepräge zu verleihen[1]). Der Komponist des Satzes ist unbekannt. Ein ebenfalls intavoliertes, aber von unserm verschiedenes »Pleni« (3stimmig) findet sich bei Kleber[2]). Der teilweise ausgesprochene *F*-dur-Charakter des Stückes zeigt sich deutlich schon am Anfang.

Anm. T. 6 Disk., 5. Note, im Mskr. *h* statt *b*. — T. 24 Disk., letzte Note im Mskr. ohne Mordent (vgl. aber T. 20ff.). — T. 36 Disk., Note 2—5 im Mskr. aus Platzmangel abwärts gestielt. — T. 20ff. Sequenz.

30. (42.) Carmen in *fa*. Zucht eer und lob. Lob er und zucht[3]). P. Hofheimer.

3st., Schluß *F-f-f̄*. 39 Takte.

Text[4]):

1. Zucht eer und lob jr wonet bey / gantz frey / on alle rew / bin ich verpflicht zu dienen jr /
   Sie hat für war das feinst geperd / beschwert / und höchlich mert / sich hertzlich klag und sehnlich gir /
   Seid ich nun weiss zu künfftig not / kein rhat / auff erd mich helffen mag / es leit am tag / erhör mein klag / die ich stetz trag / send gnad mein glück ee ich verzag.

2. Recht als ein wild kein vernunfft hab / gar ab / mein schatz und hab / durch scheidens gwalt vergessen wirdt /
   Dardurch mein krancks und schwaches hertz / on schertz / unseglich schmertz / mit seufftzen vil im elend fürt /
   Ich glaub kein freud sey mir beschert / verkert / sich nicht mein schwerlich wee / wie ichs nu dre / gee oder stee / gleich wie der schnee / ich armer bůb im leid vergee.

3. Ich lass in reden was er will / in stil / mich trübt so vil / sein hertzlich leid mer dann ich klag /
   Mir was vor nie mein hertz so wund / die stund / ist mir wol kund / mein schwere pein / die ich stets trag /
   Glůck durch dein hilff not würd gewend / behend / so ferr er selber wult / mein gross unschuld / durch mein gedult / wenden in hult / hilff schir mein glůck / tem was ich sult.

---

1) Daß die Homophonie an einer bestimmten Stelle, nämlich bei Schlüssen, insofern unumschränkt eintritt, als die Oberstimme kadenziert und die beiden andern Stimmen sich danach richten, ist selbstverständlich.

2) Kleber, fol. 58ᵛ, mit dem Zusatz »M. Conradus Or. Spyrensis 1521«. Löwenfeld, S. 76 (Nr. 37). — Übrigens sind die »Pleni« der Messen, wie hin und wieder auch das »Benedictus«, sehr oft 2stimmig. (Vgl. z. B. Brumel, Missa festivale. In Glareans Dodekachordon finden sich nur 2stimmige »Pleni«, ebenso fünf 2stimmige »Benedictus« aus niederländischen Messen.)

3) »Lob er und zucht« am Rand.

4) Strophe 1—5 nach Forster, Str. 6—8 nach Oeglin. Vgl. S. 49, Anm. 1 f., S. 50, Anm. 1 f. Die ersten drei Strophen gibt auch Kleber in seinem Tabulaturbuch auf recto des letzten Blattes.

4. Schaffen nit vil jr süsse wort / zu hort / und seer bethort / ist in mir mein hertz mut und sinn /
Ir gunst thet sich offt verkeren / ehren / aljot meeren wil / ich jr preyß wo ich nur bin / und far dahin /
Ellendigklich / scheid ich in diesem jamersthal / forcht bringt vnfal / die welt ist hol / und vntrew vol / ich weiß nicht wie ichs verstehen soll.

5. Thu was ich wil / so ist mein gunst / umb sunst / die grosse brunst / der trewen lieb můht mich schwerlich /
Mir geschicht vnrecht bey meinem eydt / mein zeyt / on alle freůd / vertreiben muß den lohn hab ich /
Mein alte trew bedenck gsell bas / und laß / mich bleiben ewig dein / in gůt erschein / vertreyb mein peyn / und laß mich sein / befolhen dir / erbarm dich mein.

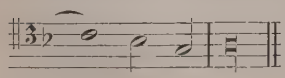
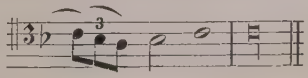
6. Ja, frau, dein red mein hertz fast úbt / nun libt / und unmaß trůbt / dein tugend gross mich armen bruder.
Du weißt dass ich an argen won / lib hon / dich höchsten kron / und stets bewar dein zucht und er: dan al mein freud in euer gůt / Ich bit / verstet mich eben recht / ich bin ganz schlecht / darumb ansecht / getreuen knecht / und uns beide nit weiter schwecht.

7. Nicht las mich gen dir verhetzen / lezen / auch nit setzen / kan mich von dir keins menschen list / Ach werdes glůck / erbarm dich mein / verein / solch schwere pein / durch deine gůt / als frum du bist.
O mein herzallerlibster gsel / ich stel / mein trost und heil in dich / ich meins treulich / mein lieb ansich / bit herziglich / dein eigen bin / glaub sicherlich.

8. Ach gsel nit glaub / ir treu sich an / obschon / sein gwönlich lon / traurige lib erzeigen tut / darumb las nit ab / dein gmüt hinlenk / bedenk / on not nicht krenk / dich selber hab ein guten mut.
Dergleichen du, zart schöne frau / anschau / sein klag und schmerzlich pein / Dein herz verzeun / kein fremden schein / nit las darein / treu ist seltsam / drumb halt dich sein.

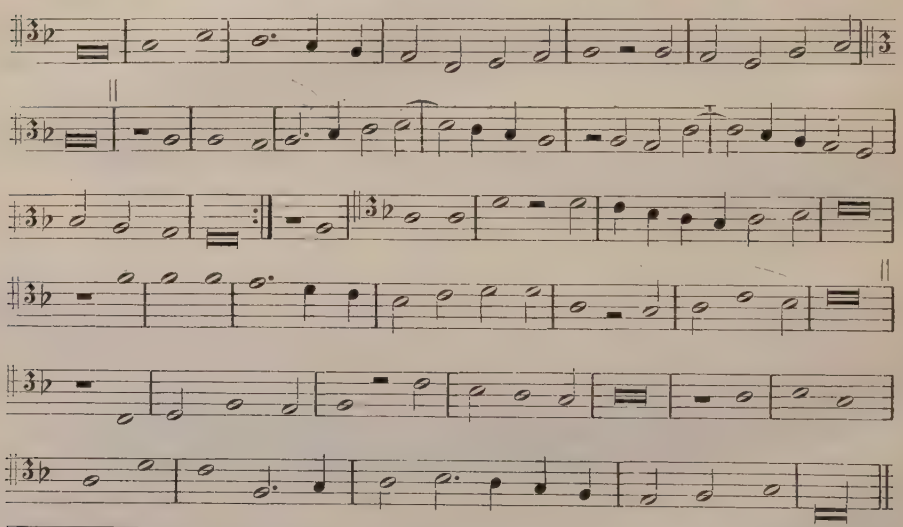
Der Anfang der ersten Strophe lautet nach allgemeiner Überlieferung »Zucht, eer und lob«. Vom Text sind teils 5, teils 8 Strophen überliefert[1]). Die unserm Satze zugrunde liegende 4stimmige Partiturvorlage findet sich gedruckt bei Forster[2]), wo sie ebenfalls Paul Hofheimer zugeschrieben ist. Ebenso liegt das Lied in den »Reutterliedlein« 4stimmig vor; hier zeigt der Alt am Schlusse eine nicht unerhebliche Abweichung[3]). Derselbe Tonsatz mit derselben Änderung findet sich in

1) Vgl. Anm. 2; S. 50, Anm. 1. 2.
2) Forster, I, Ausg. von 1543, Nr. XXX. Text im Tenorbuch, 5 Strophen.
3) Reutterliedlein, 1535 (Tenor fehlt), Nr. 25. Alt von T. 38 an:


(Forster),

(Reutterl.).

zwei Basler Handschriften[1]); der Tonsatz bei Oeglin[2]) stimmt mit Forster vollständig überein[3]).

Nach dem häufigen Vorkommen dieses Satzes zu schließen, scheint er sich ziemlicher Beliebtheit erfreut zu haben. Er trägt die Kennzeichen der Hofheimerschen Faktur[4]) und zerfällt in drei Teile nach dem Schema der deutschen Liedform: A-A-B. Er wirkt deshalb ziemlich modern, weil die Tonart stark nach *F*-dur neigt. Die Intavolierung erfolgte wieder unter Weglassung des Alt mit genauer Beibehaltung der andern Stimmen; nur der Diskant ist verziert. Auffallend sind auch hier, wie in dem früheren Hofheimerschen Satze, die einzelnen von selbst sich ergebenden Abschnitte: jedesmal findet ein Abschluß statt, danach tritt ein halber Takt Pause ein, eine Eigentümlichkeit, die allerdings in der Partitur durch den Alt innerhalb des ersten und innerhalb des zweiten Teiles verwischt wird, da er an diesen Stellen gewöhnlich allein heraustritt (T. 8, [T. 15], T. 32, nur nicht T. 27); Haupteinschnitte sind bei T. 15 (Wiederholung) und T. 27, ein wichtiger Einschnitt auch T. 8, und es ergeben sich so die Taktgruppen 8, 8 : 12, 12 . Der Tenor heißt[5]):



1) F. X. 17—20 Basl. Univ.-Bibl., 4 Stimmbücher (16. Jh.), Nr. 74. Ohne Text. (vgl. Richter, Kat. S 74). F. X. 1—4 Basl. Univ.-Bibl., 4 Stimmbücher (16. Jh.), Nr. 6. Mit 8 Strophen Text. (vgl. Richter, Kat. S. 44).

2) Erhart Oeglin, 1522, Nr. 39. Text mit 8 Strophen. — Tonsatz und Text finden sich auch noch bei Schöffer (Disk. Nr. 36), den ich nicht einsehen konnte, ein weiterer Satz über diesen Tenor bei Rhaw, Bicinia 1545 II Nr. 96. — Vgl. Eitner, Mh. f. Mf. 1905, S. 134.

3) Im Mskr. 940 (5 Stimmbücher) Nr. 196 der Bibl. Proske steht nach Eitner (a. a. O., S. 134) »Canatur haec cantilena Tilmanns Krugio Gelhusaus«.

4) Vgl. Nr. 7.

5) Man beachte die kurzen Glieder.

Bei Leonh. Kleber finden sich zwei Tabulatursätze über das Lied, die beide die Hofheimersche Komposition zur Vorlage haben[1]), der erste sehr lebhaft koloriert, der zweite mit dem unsrigen sozusagen völlig identisch. Zweistimmig für Laute intavoliert bringt das Hofheimersche Lied auch Newsidler[2]). Nach Eitner[3]) findet sich ein weiterer Tabulatursatz nach dem Hofheimerschen Satz in Paix' Tabulaturbuch 1583.

Anm. T. 12 Baß, 2. Note in der Partiturvorlage eine Oktave höher. — T. 21 Disk., 2. Note im Mskr. mit doppelt durchstrichener Verzierung ( ). — T. 22 f. Disk. unter dem Ten. — Baß mit kadenzartiger Verzierung. — T. 26 Disk., 3. Viertel im Mskr. statt . — T. 33 Disk., 4. Achtel im Mskr. statt . — T. 36 Baß über den Ten. steigend.

31. (43.) Kan ich kein Freid. S. Dietrich.

3st., Schluß *G-g-ḡ*. 36 Takte.

Zu diesem Lied habe ich eine Vorlage nicht finden können, auch der Text war nicht aufzufinden. Das Lied kommt in keiner der handschriftlichen oder gedruckten Sammlungen, die ich herangezogen habe vor und war vielleicht überhaupt nur dem Amerbachschen Kreise bekannt[4]). Eine gewisse Gliederung des Liedes läßt sich nicht verkennen; es ist dreiteilig nach dem Schema A (T. 1—12), B (T. 13—25), C (T. 26—36). Das Anfangsmotiv leitet alle drei Stimmen ein, von denen Diskant und Baß zusammen, der Tenor in T. 3 einsetzen. Verziert ist im wesentlichen nur der Diskant, die beiden andern Stimmen mit unbedeutenden Ausnahmen wohl überhaupt nicht.

Anm. T. 4 Ten. unter den Baß gehend. — T. 12 Trugschluß[5]). — T. 16. 18 Ten. verziert. — T. 25 Baß über dem Ten. — Die Tonart nähert sich unserm *G*-dur.

32/33. (45.) Expecta ung pauco D B.
(53.) Exspecta ung pauco.

45. 3st. (T. 19—23 4st.), Schluß *F-f-f̄*. 32 Takte.
53. 3st. (T. 9 4st., T. 10 5st.), Schluß *F-f-f̄*. 27 Takte.

Der Text zu dieser (italienischen ?) Chanson war nicht aufzufinden. In unserer Nr. 32 finden sich Initialen, die als Joh. Buchner ausgelegt

1) Kleber, fol. 66ᵛ, manualiter, mit den Initialen V. S. — fol. 139ᵛ, in *fa*. Löwenfeld, S. 76, 79 (Nr. 46, 93).
2) Teil I, fol. f IIᵛ (die beiden untern Stimmen, eine Quart höher liegend).
3) »Das deutsche Lied« usw., Mh. f. Mg. 1905, S. 134.
4) Über Sixt Dietrich vgl. Teil I.
5) Über Trugschlüsse vgl. Ambros, III, S. 118 und dazu Anhang von Kade.

worden sind[1]). Die beiden Sätze unserer Tabulatur müssen auf dieselbe Partiturvorlage zurückgehen, nur hat der frühere in der Mitte (nach T. 13) sechs eingeschobene (2stimmige) Takte und läßt, wohl aus Versehen, einen Takt (den sechsten in Nr. 33) weg. Die Partien, die beide Sätze gemeinsam haben, stimmen im wesentlichen völlig miteinander überein; im ganzen weist der spätere (Nr. 33) im Diskant mehr Verzierungen, dann auch einen gewissen Hang zur Vollstimmigkeit auf: zur Füllung der Akkorde werden ganz klaviermäßig ein und zwei weitere Stimmen zugesetzt (T. 9, 10, ähnlich T. 14). In Nr. 32 tritt von T. 19—23 (= T. 15—18 in Nr. 33) beabsichtigte Vierstimmigkeit ein; diese im Mskr. zwischen Baß und Tenor eingezeichnete vierte Stimme pausiert aber, so daß es bei der Dreistimmigkeit bleibt. Von T. 20—27 sind jedoch in Nr. 32 offenbar andere Stimmen intavoliert als in Nr. 33, der Baß weggelassen und wohl Alt und Tenor herangezogen. Die mittlere Episode (T. 16—19), die Nr. 32 allein hat, gehört eigentlich thematisch notwendig zum Stück: den Baß nimmt zunächst der Tenor (T. 15), diesen in T. 19 die dritte Stimme (jetzt ebenfalls der Tenor, der vorherige Tenor geht in den Alt über), zuletzt (T. 20) der Diskant wieder auf; kurz gesagt: T. 14—19 (Baß und Tenor) finden in T. 19—24 ihre genau entsprechende Wiederholung eine Oktave höher in Tenor und Diskant. Absolut Sicheres über das ziemlich komplizierte Verhältnis der beiden Sätze zueinander läßt sich erst nach Auffindung der Partiturvorlage sagen. Erwähnt sei noch, daß das Stück mit einem Auftakt ($^1/_8$) beginnt, endlich, daß mehrere Wiederholungen vorgesehen sind, in Nr. 33 der T. 1—15 und 16—22; in Nr. 32 steht das Wiederholungszeichen bei T. 27, der dem 22. Takt von Nr. 33 entspricht; die Schlußtakte sind in beiden Stücken die Wiederholung von T. 10—13 (Nr. 32), bzw. 11—15 (Nr. 33)[2]). Das Stück hat *F*-dur-Charakter.

Anm. Nr. 32. T. 1—13 und 28—32, die Unterstimmen sind in beiden Sätzen fast wörtlich dieselben; die Verzierungen des Disk. in beiden Sätzen verschieden. — T. 5 Ten., statt wie in Nr. 33, dreimal *f*, dritte Note *b* (wie erste von T. 6), Baß statt *F* (Nr. 33), hier Note 2 und 3 durch Pause ersetzt. — Zw. T. 5 und 6 in Nr. 33 ein Takt eingeschoben. — T. 7 Ten., $\bar{c}$ ertönt schon im 2. Achtel, in Nr. 33 im 2. Viertel. — T. 8, 9 Abschluß zu drei Stimmen c-g-$\bar{g}$; im Disk. Brevis mit Punkt! In Nr. 33 T. 9 vierstimmig c-$\bar{c}$-$\bar{e}$-$\bar{g}$, Schlußakkord (T. 10) im Ten. noch g dazu. — T. 10 Ten., a-g-$\bar{c}$-$\bar{d}$, in Nr. 33 (T. 11) a-b-$\bar{c}$-$\bar{d}$; desgl. T. 28 von Nr. 32, während an der entsprechenden Stelle (T. 23) Nr. 33 f-g-a-$\bar{d}$ hat. — T. 17 Baß fehlen die

1) Die aber auch als D. B. gelesen werden können. Eine Entscheidung zu treffen, ist gewagt.

2) Das Stück ist also 4teilig (wenn man die unsichern Wiederholungszeichen außer acht läßt): T. 1—10 | 11—15 || 15—22 | 23—27 | bzw. in Nr. 32: T. 1—9 | 10—13 || 14—27 | 28—32 ||.

Wertzeichen für die 3 letzten 16tel, vgl. Nr. 34; derselbe Fall T. 19 Ten. bei den 32steln. — T. 19 Eintritt der Vierstimmigkeit, die Stimmen in der Reihenfolge Disk., Baß, Alt (Vag.), Ten. notiert, der Baß nur in Pausen. — T. 23 Ten. (*f*) im Mskr. ohne Wertzeichen (wohl 𝅗𝅥). — T. 28—32 = T. 10 bis 14. — Schlußnote weiß, mit Fermate.

Nr. 33 vgl. Nr. 32. T. 10 Disk., Brevis mit Fermate. — T. 11 Disk., Noten aus Platzmangel abwärts gestielt, das Versetzungszeichen dagegen aufwärts, erstes *h* scheinbar mit Versetzungszeichen (♭). Verlauf des Ten. *a-b-c̄-d̄*, des Basses *f-g-a-d*, in T. 23 dagegen Ten. *f-g-a-d̄*, Baß *F-f-d*. — T. 14 vierstimmig. — T. 15 doppeltes Wiederholungszeichen. — T. 19. 22 Baß außergewöhnlich lebhaft. — T. 23 zweites *h* besser ♭, wie T. 11. — Schlußnote weiß, mit Fermate.

34. (46.) Ach hulf mich leid und semlich klag. J. B. zu Constantz.

3st. (von T. 70 an 4st.), Schluß 5st. *d-a-d̄-ā-d̄*. 72 Takte.

Text[1]):

1. Ach hulff mich leid und senlich klag / min tag hab ich nit rast, so fast / min herz mit schmerz / thut ringen, tringen / nach verlorner freud ‖: wie wol jch Bsorg, es sy umb sunst / min gunst, die jch jm trag, doch mag ich nicht mich jcht verlassen, hassen / jn umb lieb und leid; :‖ / jch arme Mez sez stez min sin / jn gros gefar, / zwar gar entbrint, bringt dise trew new / uss Edler art / hart ward mir nje so we; / ge, ste, schlaff oder wach / gmach hab ich nicht, ficht, dicht / wie jch mich halt / bald zu erwerben, erben din genad; min schad und schmerz wer noch ein scherz / herzliepster gsell, stell wider her / ich ger nit mer / dan dich freuntlich zu schmucken, trucken / wol an min brust / als etwan was dins herzen ein lust.

2. Min kleglich bitt dich reizen sol / wie wol min schön ist klein, doch dein / mit zier thut mier gelichen; wichen / mus sy miner kunst; : : / Schön nimpt mit kleinem we ein end / behend, geschwind, frewd und mut, dan tut / die trew nach rew sich wenden, lenden / uss diser liebe brunst. / zier gunst Betracht, lacht, wacht / und liept, ijebt / jn sterck und krafft, schafft, strafft / und dringt, blipt unverzagt, wagt / als ungefell, / gsell, schnell das selb Bedenck, / lend, send din herzlich gier / schier har an mich, sprich: jch / bin din; min plůtt / wůtt, will ergezen, sezen dich uss pin, / lass sin din klag, frag witter nit, / bitt ich dich min sin und hochster hort, / din wort bedort / min sin, jch brin jez teglich kleglich / uber mass, / jn trewen jch dich niemer lass.

3. All dienst an mir finst ungespart, / kein fart mich nit Beschwert, wie hertt / si ist, du bist, der eren meren / kan wiplich zucht. :‖: Ich Ellende meid bitt dich umb eins / sunst keins ich nit Beger: gewer, / das jch mug dich mit frewden weiden / jn der liebe frucht :‖: gunst du mir das, bas ward mir nie / die wil ich lept, / schwept, strept und fecht tag und stund,

---

1) Aus Iselins Liederbuch, Basl. Univ.-Bibl. F. X. 21, fol. 56ᵇ ff. Vgl. M. Meier, Diss. Basel 1913, S. 89. — Auch in Cod. St. Gallen 462, fol. 5ʳ (1. Strophe). Der Text steht auch bei Wackernagel, Kirchenlied, II, Nr. 1314, nach Schöffers Liederbuch.

grund / der liebe zu han. / an wan jch nimer blib / schrib, trib on underlas, / das hilfft mich klein, kein leid / wein noch klag / mag mir schier mer verkeren, / weren dis ellend, / gsell, wend dich umb, kum bald, jag und jl, / die wil ich noch bin jn lebens frist, / sonst jst kein list, / der mich on dich mag stercken; mercken / jch das kan, / min herz dir eren und guz gan.

Ein altes weltliches Lied, das eine geistliche Umarbeitung erfahren und das sich die Reformation zunutze gemacht hat[1]). Die Melodie des weltlichen Liedes, die in unserem Satze ziemlich stark verziert im Diskant liegt, ist in allen uns erhaltenen Sätzen trotz ihrer sehr großen Ausdehnung und Gesuchtheit genau dieselbe[2]). Der Verfasser der Partiturvorlage, die unserm Satz zugrunde liegt, ist also, wie unser Titel ziemlich deutlich sagt, Hans von Constanz; sie ist uns erhalten in einer St. Gallerhandschrift[3]), und zwar scheint das Original dreistimmig gewesen zu sein. Der Tenor allein findet sich wieder in Iselins Liederbuch[4]), einen vierstimmigen Satz über den Tenor bringt Glarean im Dodekachordon mit

1) Meister-Bäumker, Kirchenlied, II, Nr. 256. — Vgl. auch bei Wackernagel, Kirchenlied, II, Nr. 1314/15 den ersten geistlichen Text und dessen Umarbeitung. — Unter der Überschrift »Das lied, Ach hülff mich leyd, geystlich und Christlich verendert« findet sich der erste protestant. Druck im Zwickauer Enchiridion von 1528, Blatt XXXI; von da an fast übereinstimmend in den Lutherischen Gesangbüchern (bei Wackernagel, II, 1315), z. B.: Valentin Babstisches Gesangbuch 1545, I, XLIX, Jos. Klugsches Gesangbuch 1535, Bl. 119; im Bonner Gesangbuch 1579 unter dem Titel »Ein ander Weltlich Liedt Geistlich verändert. A. E.« (vgl. auch Winterfeld, I, S. 65 f., Meister-Bäumker, III, S. 327). — Text und Musik werden Adam von Fulda zugeschrieben, vgl. die protestantischen Gesangbücher von Rostock 1531, Magdeburg 1534 usw.; Glarean weist den 4stimmigen Satz Adam von Fulda zu. Nach Meister-Bäumker (a. a. O.) rührt der lateinische Text im Dodekachordon »o vera lux« wohl von Glarean her. In einer Münchner Handschrift (vgl. Anm. 3, S. 55) findet sich der Satz unter dem Titel »Marggraf Friderichs; Tomprobsts zu Wurtzburg lied«, und Bäumkers Annahme, daß dieser Domprobst der Verfasser des Textes, nur die Melodie von dem Fuldaer Mönch sei, hat viel für sich. Nach F. W. Arnold (Chrys.-Jahrb. f. Mw., II, S. 50, Anm.) ist der Verfasser der Umdichtung ein Adam Kraft aus Fulda (gräzisiert Krato 1493–1558, Professor in Marburg) (zu vergleichen sei Cyr. Spangenberg »Von der Musica und den Meistersängern«).

2) Sie ist abgedruckt bei Meister-Bäumker, a. a. O. II, Nr. 256 (1 Strophe geistl. Text); R. v. Liliencron, Das deutsche Leben im Volkslied, S. 167, Nr. 51 (mit vollst. geistl. Text), nach der Münchner Handschrift (vgl. Anm. 3, S. 55).

3) St. Gallen, Stiftsbibl. 462. Die Handschrift bringt vier Sätze über dieselbe Melodie (alle abgedruckt bei Bernoulli »Aus Liederbüchern der Humanistenzeit« S. 86 ff.),

einen ersten, 4stimmig (fol. 3^{v}), der mit dem des A. von Aichschen Liederbuches übereinstimmt (= Forster, I, Anhang Nr. 3; vgl. Anm. 4, S. 55. Bernoulli, a. a. O., S. 92). Melodie im Tenor;

einen zweiten, 4stimmig (fol. 4^{v}) unter der Aufschrift: »Alia compositio super Ach hulf mich leid«, (Bernoulli, a. a. O., S. 95). Melodie im Tenor;

einen dritten, 4stimmig (fol. 69^{v}), der aus Schöffer bekannt ist (= F. X. 1—4, Nr. 35; vgl. Anm. 4, S. 55), wo der Diskant erst auf die Worte »Ich arme metz« einsetzt (Bernoulli, a. a. O., S. 86); endlich

einen vierten, 3stimmig (fol. 70^{v}) mit dem Zusatz »Trium« (sc. vocum), der die Melodie im Diskant trägt und unserem Tabulatursatze zugrunde gelegen hat (Bernoulli, S. 89, Beil. XI a).

4) Fol. 56^{a}, vgl. M. Meier, Diss. Basel, S. 89.

dem Text »o vera lux et gloria«[1]), ebenso steht ein solcher in Peter Schöffers Liederbuch[2]); weitere Sätze mit unserem Tenor finden sich zahlreich in Handschriften, so in einem Münchner[3]), in einem St. Galler (s. Anm. 3, S. 54) und in mehreren Basler Manuskripten[4]). Der erste Druck eines Partitursatzes erschien bei Arnt von Aich[5]); auch Forster bringt das Lied in einem Vokalsatz von Stephan Mahu[6]), ebenso einen Satz von Arnold von Bruck[7]).

Bei Kleber finden sich nicht weniger als drei intavolierte Sätze, der eine 3stimmig in *re*[8]), der andere in *sol* zu 4 Stimmen[9]), der dritte in *la* ebenfalls zu 3 Stimmen[10]), wovon der letzte die Melodie in der Oberstimme trägt und in allen Stimmen gleich zu Beginn einsetzt; der erstgenannte ist mit dem unsrigen völlig identisch, der zweite hat nach Löwenfeld als Vokalvorlage den Schöfferschen Tonsatz. Einen zweistimmigen Lautensatz über das Lied (Melodie in der Oberstimme um eine Quinte nach unten versetzt) bringt Newsidler[11]).

Man kann sich nur wundern, daß dieses noch von Mich. Prätorius in seine Sammlung geistlicher Lieder[12]) aufgenommene stark künstliche Hoflied so große Verbreitung gefunden hat[13]) und so vielfach bearbeitet worden ist.

Zwei Stollen und ein Abgesang (I T. 1—24 : ‖, II T. 24—27), alles

1) Glarean, Dodekachordon, Basel 1547, S. 261, vgl. Anm. 1, S. 54.

2) Peter Schöffer, Liederbuch »gedruckt zu Metz. Und volendt Am ersten tag des Mertzen. Anno 1513«. Nr. 1 mit Text, danach Wackernagel, a. a. O., Nr. 1314. Nach Eitner »Das deutsche Lied« usw., Mh. f. Mg. 1905, S. 4, findet sich ein vierst. Satz in Fincks Liederbuch 1536 Nr. 43 von J. S.: (Schechinger?), ein weiterer Satz in Vannius' Bicinia 1553, Nr. 9 von Math. Apiarius; in Rhaws Tricinia 1542 Nr. 55 sei die Melodie frei benutzt.

3) Münchner Staatsbibl. cod. 210 = Mus. ms. 3156 (16. Jh.), danach Tenor bei Meister- Bäumker.

4) Basl. Univ.-Bibl. F. X. 10 (nur Baßstimmbuch vorhanden, vgl. dazu Teil I; da der vorhandene Baß mit dem in A. v. Aichs Liederbuch gedruckten (vgl. Anm. 5) übereinstimmt, ist wohl auch der Satz, zu dem er gehört, derselbe. Ebenfalls mit A. v. Aichs Satz stimmt derjenige in F. X. 17—20 (Ten. S. 57) wörtlich überein, ebenso der im handschriftl. Anhang zum Basler Forster-Druck (Teil I) unter Nr. 3 vorhandene (F. IX., 59—62). — In F. X., 1—4, Nr. 35 erscheint derselbe Satz, wie bei Schöffer (Nr. 1) mit kleinen Varianten (auch = München, Univ.-Bibl., cod. 328—331); die Melodie liegt im Baß; der Satz ist »Pirson« (Pierre de la Rue) zugeschrieben; vgl. Anm. 3, S. 54 (Richter, S. 48).

5) A. v. Aich, Liederbuch. Tenorbuch Nr. XXII, fol. 21^{b}.

6) Forster, V. Teil, 1556, Nr. 20. 5stimmig, in Verbindung mit dem Liede »Von edler Art«, von Stephan Mahu.

7) Forster, V. Teil, 1556, Nr. 22. Vgl. Ambros, III, S. 414.

8) Fol. 5, (manualiter). Löwenfeld, S. 73 (Nr. 5).

9) Fol. 94^{v}. *Sol* mit ♭. Löwenfeld, S. 77 (Nr. 65).

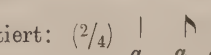
10) Fol. 154^{r}. Löwenfeld, S. 80 (Nr. 104).

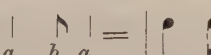
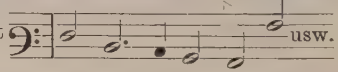
11) Newsidler, 1. Teil, fol. g III^{r}.

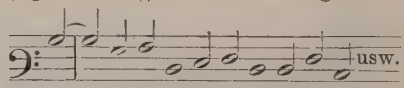
12) »Musae Sioniae (1605—1610), VII. Teil, S. 71, vgl. Winterfeld, a. a. O., I, S. 66.

13) Wenn wir nicht die vielen direkten Beweise hätten, auch Glarean sagt (a. a. O.), daß das Lied in ganz Deutschland viel gesungen worden sei.

von beinahe gesuchter Ausdehnung, das typische Beispiel eines Meisterliedes; einen Tonsatz über diese Melodie aufzubauen, war immerhin eine nicht leichte Aufgabe. Daß die Einordnung der langfädigen, verwickelten Melodie in ein geordnetes Taktsystem ihre großen Schwierigkeiten gehabt hat, zeigt unser Tabulatursatz noch deutlich; der übliche $^2/_4$-Takt muß oft durch einen Dreitakt unterbrochen werden[1]). Die Melodie, die hier in der Oberstimme liegt, ist verziert, weniger der Tenor, ausgenommen am Anfang, da, wo er die Oberstimme bildet (bis T. 6); der Baß ist nur zur Ausnahme koloriert. Die Stimmen sind stark imitatorisch, namentlich am Anfang, wo Baß und Tenor im Kanon in der Quinte, beide schon im ersten Takt, einsetzen; der Diskant kommt erst T. 6 hinzu.

Anm. Kleinere Diskrepanzen zwischen Tabulatur und Partitur sowie Verzierungen sind nicht einzeln angeführt. T. 3/4 Baß, Synkope im Mskr. voll ausgefüllt, notiert: ($^2/_4$) 

=  , (sonst); ebenso T. 8/9 (dieselbe Stelle im Disk.; im Ten. dagegen Pause!) und T. 31/32 (Disk.); T. 8/9 ist die Pause auf den ersten Taktteil des folgenden Taktes von späterer Hand mit zwei übergesetzten Punkten hinzugefügt[2]). In den andern Stimmen sind die Synkopen durchweg in üblicher Weise notiert. — T. 7 Baß, zur 1. Note von anderer Hand noch $\bar{c}$ zugeschrieben. — T. 8 Baß, statt $\mathfrak{y}$-Pause später f mit zwei übergesetzten Punkten zugeschrieben[3]). — T. 9 Baß, 3. Note Partitur c statt d. — T. 10 Disk., 3. Note besser b. — T. 11 Disk., die Brevis im Notensystem überflüssigerweise mit übergesetztem Punkt versehen, dgl. T. 17. 26. 35. 40. 49. — T. 16. 21. 24/25. 39. 41. 67/68: Dreivierteltakte. — T. 18 Ten., 2. Note Part. b statt a. — T. 25 Baß, Part. Pausen ausgefüllt 

dgl. T. 38, s. u. — T. 29 Disk., 1. Note Mskr. $\bar{h}$ (dgl. 3. Note), die Mel. verlangt $\bar{b}$. — T. 33 Baß über dem Tenor. — T. 37—39: 

T. 39 Disk., Note 1—3 abwärts gestielt im Mskr. — T. 43 Baß, Part. statt Pause: d. — T. 47 Disk., 1. Note, Msk. $\bar{f}$, die Melodie verlangt $\bar{a}$ (Part. richtig). — Zwischen T. 49 und 50 findet sich im Mskr. ein durchstrichener, im Ten. unvollständiger Takt ($^3/_4$); mit T. 41 identisch. — T. 60 Ten. entgegen dem Mskr. eine Oktave höher zu setzen: $\bar{a}$, $\bar{g}$, wie die Part. bestätigt. — T. 71 = ein von der Melodie nicht verlangter, vor dem Schlusse eingeschobener Takt, jedenfalls um eine ausgeprägtere Schlußkadenz einfügen zu können. Interessant ist die Schreibweise des Diskant: Notenhälse abwärts, Versetzungs-

1) Die Zwischenräume im Mskr. lassen über die Abteilung der Takte keinen Zweifel. Bernoulli in seiner Wiedergabe der Vorlage führt den geraden Takt durch.

2) Die Bedeutung der Punkte hier und in den beiden andern Fällen unklar.

3) Nach der Partiturvorlage steht (T. 7—8).

zeichen aufwärts:

. — T. 72 Doppel-Schlußnote im Disk.: $\bar{a}$-$\bar{\bar{d}}$, was sonst nur noch einmal vorkommt (vgl. S. 83). Mit Fermate. — In der Part. sind die letzten 3 Noten des Disk. eine Terz zu tief (statt $\bar{\bar{d}}$-c[*is*]$\bar{d}$). Zu mehreren gleichwertigen Noten in den Unterstimmen (in der Oberstimme ist es Regel) nur 1 Wertzeichen. Die abgekürzte Schreibweise: (z. B.: T. 59 Ten.: *d e f g a* g *f c*) findet sich, neben der vollständigen (z. B. T. 60 *f g a h*), des öftern. (Vgl. Nr. 32, T. 17.)

35. (47.) Jay trop ayme.

3st., Schluß *F-f-f̄*. 21 Takte.

Ein hübsches 3stimmiges französisches Liedchen, wie sie für die Sammlungen von Attaignant charakteristisch sind; das Lied, dessen Text ich nicht auffinden konnte, ist wohl durch die Pariser Sammlung »Dix neuf chãsons musicales« von 1530[1]) — es wird sonst kaum mehr vorkommen — dem Amerbachschen Kreise bzw. Kotter bekannt geworden und von letzterem für seinen humanistischen Freund für das Clavichord bearbeitet worden. Es müßte demnach — das gilt auch von den folgenden Chansons — frühestens um 1530 von Kotter bearbeitet und in die Sammlung eingetragen worden sein[2]).

Die Chanson ist kurz und zerfällt in drei Teile nach dem Schema A-B-A; der Mittelteil beginnt mit T. 6. Interessant ist der Umstand, daß in der sonst wörtlichen Reprise (von T. 16 an) der erste Teil um einen halben Takt verschoben erscheint, so daß vor dem Schlusse ein $^3/_4$-Takt eintreten, bzw. ein halber $^2/_4$-Takt eingeschoben werden mußte. Attaignants Satz stimmt mit dem unsrigen genau überein, nur ist der Diskant bedeutend lebhafter verziert und mit »louffwerck« durchsetzt; er behandelt das Taktverhältnis noch etwas komplizierter: auch hier ist die Repetition rhythmisch verschoben[3]); der drittletzte Takt wird deshalb zu $^3/_4$ erweitert; nichtsdestoweniger sieht sich der Intavolator veranlaßt, nach T. 4 einen $^3/_4$-Takt einzuschieben (so daß der Abschluß

1) »Dix neuf chansons musicales reduictes en la tabulature des Orgues Espinettes Manicordions / et telz semblables instrumentz musicaulx Imprimees a Paris par Pierre Attaingnãt demourãt en la rue de la Harpe pres leglise saint Cosme Desquelles la table sensuyt. — Idibus Ianuarii 1530.« J'ai trop aime. fo. XXIII. Folgt auf dem Titelblatt Inhaltsverzeichnis und Privilegvermerk. Das Werk ist jetzt in einer sehr schönen Faksimile-Ausgabe verdienstlicherweise allgemein zugänglich gemacht worden durch Ed. Bernoulli, München 1914, Heft I (Das Stück: S. 46).

2) Von hier an beginnt wieder die Schrift eines neuen Schreibers, vermutlich wieder Kotters. Im Jahre 1530 kam Kotter nach Bern. Vgl. Teil II. I.

3) Attaignant benützt Taktstriche.

des ersten Teiles [in T. 6 bei Kotter] hier weiblich wird, ebenso der Abschluß nach *C*-dur, in Kotters 10. Takt); diese Verschiebung, die im Mittelteil dadurch gegenüber Kotter eintritt, wird durch einen $^3/_4$-Takt vor Eintritt der Reprise wieder rückgängig gemacht[1]). — Unser Stück nähert sich deutlich unserm *F*-dur; im Mittelteil findet eine Wendung nach *C*-dur statt, so daß man hier wirklich von einer Vorahnung modernen Tonartbewußtseins sprechen kann. Auch zeigt der Diskant eine hübsche melodische Linie, und der Stil kommt dem des Klaviers besonders nahe.

Anm. T. 1 Disk., Note 2 und 6 im Mskr. *h*, nicht *b*, desgl. in dem entsprechenden T. 16.

36. (48.) Amy souffre que je vous ame.

3st., Schluß *F-f-f̄*. 24 Takte.

Text[2]): Ami soufre que ie vous aime
Et ne me tene le rigueur,
De me dire que votre cuer
Por moi porte doleur extreme.

Wieder eine der dreiteiligen Chansons (Schema A-B-A), die sich in ihrem Mittelteil ebenfalls nach *c* wendet, diesmal aber ohne die rhythmische Verschiebung des dritten, Wiederholungsteils, dagegen aber wieder mit weiblichem Abschluß. Nach einer Quelle wird die Vokalvorlage Isaac zugeschrieben[3]), was angesichts der auffallend gleichen Faktur dann wohl auch für die des vorhergehenden Satzes »Jay trop ayme« gelten dürfte. Wenn die Autorangabe richtig ist, so zeigt sich hier Isaac wieder als Meister des französischen Chansonstils, wie er ja in erstaunlicher Weise dem Stile jeder Nation gerecht geworden ist. Eine ähnliche Bearbeitung desselben Satzes findet sich ebenfalls bei Attaignant[4]); der erste Teil schließt hier, um den weiblichen Abschluß zu vermeiden, mit einem $^3/_4$-Takt, und deshalb ist der Mittelteil gegenüber der Kotterschen Bearbeitung wieder um einen halben Takt verschoben und schließt ebenfalls männlich statt weiblich; die Verschiebung wird auch im dritten

1) Bei Attaignants Satz ist ein ♭ vorgezeichnet; es kommen aber im ganzen Stück keine Auflösungszeichen (man sollte Punkte erwarten, die Bernoulli, a. a. O., mit großer Wahrscheinlichkeit als Alterationszeichen jeder Art erklärt) vor, obschon eine Stelle, und zwar T. 9, sie des bestimmtesten fordert (in Disk. und Baß, Abschluß auf *c*).

2) Nach Wolf, Dkm. der Tonk. i. Ö., XVI (Nachtrag zu Isaacs weltlichen Werken), S. 204. Vgl. S. 59, Anm. 2.

3) Vgl. S. 59, Anm. 2.

4) Attaignant, »Vingt et six chansons musicales reduictes en la tabulature . . . . ., Non. Februarii 1530«. fol. XC. Bernoulli, Chansons und Tänze, III, S. 19f.

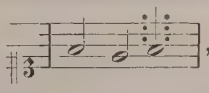
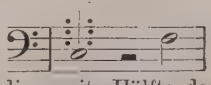
Teil nicht mehr aufgehoben[1]). Auch diese Bearbeitung ist wieder besonders im Diskant reicher belebt als die Kottersche, die andern Stimmen sind dagegen nur wenig verändert. Zu diesen beiden Stücken bei Kotter und Attaignant ist uns die 4stimmige Partiturvorlage erhalten in dem aus der zweiten Hälfte des 16. Jh.'s stammenden handschriftlichen Anhang zum Forsterschen Liederbuch, das sich auf der Basler Universitätsbibliothek findet[2]). Die ziemlich wortgetreue Intavolierung berücksichtigt nur die drei Stimmen Diskant, Tenor und Baß; der Alt fällt einfach weg. Das Typische dieser französischen Chanson ist auch hier wieder, wie in der vorhergehenden und den folgenden, die viel geringere Selbständigkeit der Stimmen als bei den deutschen bzw. niederländischen Liedern; schon der Anfang ist immer akkordisch, bei diesem und dem vorhergehenden Stück mit unvollständigem Anfangstakt ($^3/_8$). Die Dreiteiligkeit wird in der Partitur äußerlich dadurch hervorgehoben, daß T. 7 mit einem Wiederholungszeichen versehen ist (das in der Tabulatur fehlt)[3]); in der Partitur ist, wenn man das Stück durchweg gerad einteilt, der Schluß weiblich.

Unser Lied findet sich noch einmal in einer Basler Handschrift[4]), die, wie Richter auf Grund der Notierungsweise glaubt, Lieder für Harfe, nach meiner Ansicht Arrangements für Laute enthält; die Notierungsweise ist die der französischen Lautentabulatur[5]). Das Stück ist betitelt

---

1) Nach Abschluß des Mittelteils folgen, dessen Schlußtakt mitgerechnet, noch 2 Takte, der zweite mit dem üblichen Zeichen ·5·, darauf die Bemerkung »ut supra«.

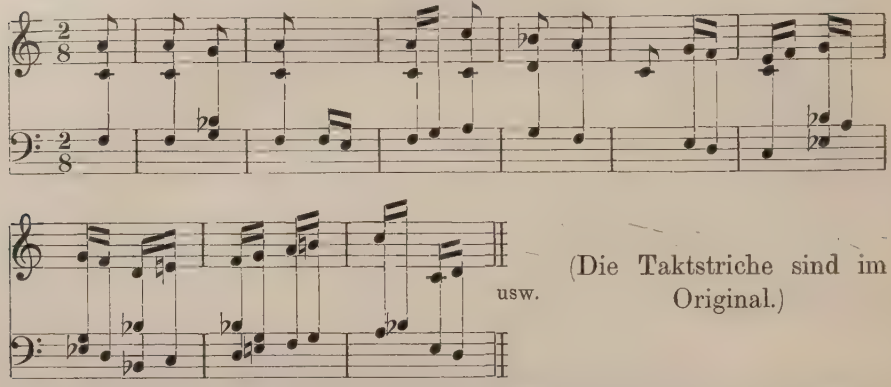
2) Basl. Univ.-Bibl. F. IX. 59—62, 2. Teil, Nr. 25 (vgl. Richter, S. 75 ff.). Titel: »Ami suffre«, ohne Autor und dgl. Nachträglich finde ich sie auch noch, aber nur 3stimmig, abgedruckt bei Joh. Wolf, Dkm. der Tonk. i. Ö., XVI, Nachtrag zu Isaacs weltlichen Werken (B. französische Lieder) Nr. 2, S. 204. 240 [nach Florenz, Naz. Centr. XIX. 117 (XVI. Jahrh.) fol. 18ᵛ, mit der Angabe Do. Izagha (= Isaac)]. Danach ist auch der Text wiedergegeben.

3) Ebenso in der Partitur bei Wolf (s. Anm. 2). Im Alt der handschriftlichen Vorlage steht das Wiederholungszeichen erst in T. 8, d. h. bei der Wiederholung ertönt diese Stimme allein im ersten Viertel des 1. Taktes und fährt dann sogleich weiter, also wird die 𝅗𝅥 zu 𝄽, und erst beim Übergehen in den Mittelteil erhält der Takt die Ausführung, die seine Notierungsweise verlangt. Das verstand man wohl von selbst, ohne daß alles so peinlich ausgeschrieben wurde wie heute. In den andern Stimmen steht das Zeichen nicht immer an derselben Stelle des Taktes (7): im Diskant nämlich auf der letzten Note des Taktes  , hier ist die Wiederholung einfach; gleich verhält es sich im Tenor. Im Baß heißt es  , was natürlich bestimmt, daß der Sänger vor der Wiederholung die zweite Hälfte des Taktes zu schweigen und erst beim Weitergehen die letzte Note zu singen hat.

4) Basl. Univ.-Bibl. F. IX. 56, fol., von Bonif. Amerbach geschrieben, 3 Sätze enthaltend. Vgl. auch Nr. 37. — Vgl. Richter, S. 42.

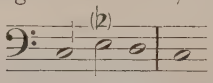
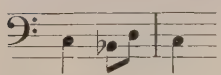
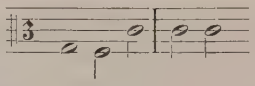
5) 6 die Saiten darstellende Notenlinien, darauf die den Abstand je eines halben Tones bezeichnenden Buchstaben *b-f*, *a* bedeutet die leere Saite.

»Ami soufres que ie vous bese / bone chanson a 3 parties«, und sein Anfang heißt in der wörtlichen Übertragung[1]):



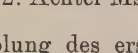
(Die Taktstriche sind im Original.)

Wie man schon aus dieser Probe sieht, ist es eine geschickte Übertragung derselben Partiturvorlage, die unserm Tabulatursatz zugrunde liegt; die Hauptlinien, namentlich der Diskant, sind deutlich gewahrt; der Vokaldiskant ist fast unverändert übernommen.

Anm. T. 1, die im $^4/_2$-Takt stehende Partitur, d. h. die einzelnen Vokalstimmen weisen zu Beginn eine überzählige Pause auf; sie beginnen alle . — T. 6 Baß, Vorlage  , Tabulatur  (Kotter), übereinstimmend mit der Vorlage bei Attaignant. Desgl. T. 23. — T. 7 ff., der Ten. in der Partitur ist um einen halben Takt vorwärts zu schieben; er setzt ohne Pause an T. 6 an, d. h. statt muß es heißen:  usw.; die Verschiebung gilt bis an den Schluß des Satzes. — T. 11, Ten. über den Disk. steigend, bei Attaignant vermieden. — T. 13 (Alt), Ten., Baß in der Partitur ohne Pause auf dem ersten Taktviertel, in der Tabulatur in allen Stimmen Pause. — T. 16, in der Partitur in allen Stimmen das sog. »signum conuenientiae« [2]). —

1) Zugrunde gelegt ist die Stimmung *G-c-f-a-d̄-ḡ*.

2) Die Benennung steht in der Basil. Amerbach gehörigen Handschrift der Basler Univ.-Bibl. F. IX. 32—35 (Tenorheft fol. 8[a]: » signum conueniẽtie«) aus dem Jahre 1546. Hier sind auch andere Zeichen benannt signum repetitionis, signum generale, ♭ signum ♭ mollitatis. — Virgil Haug sagt davon (Erotemata mus. pract.): »Convenientiae signum, quod indicat omnes simul voces coincidere in consonantias suaves quidem, sed non plane perfectas, atque ibi veluti spiritum quendam alacriorem excipere (illud cantores νεῦμα appellant) ad reliqua deinde expeditius canenda.

T. 16/17 eingeschobene abgetrennte Takte, die zwischen dem *G*(-moll)-Abschluß von T. 15 und der Repetition mit kadenzartiger Wendung in *F*-dur vermitteln. — T. 17 Disk., 2. Achtel Mskr.  , statt . — T. 18ff., wörtliche Wiederholung des ersten Teils, wie gesagt bei Attaignant um einen halben Takt verschoben.

37. (49.) Est ilcz conclud par ung arrest damor.

4st., Schluß *G-g-d̄-ḡ*. 24 Takte.

Text:

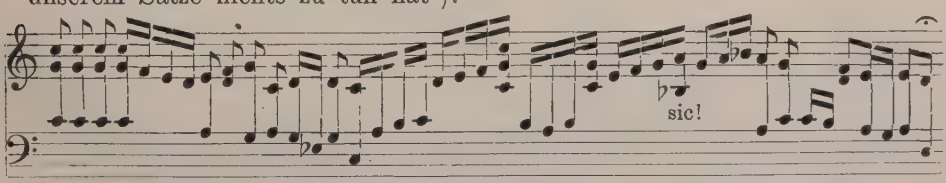
Est y conclus par ung arrest damours / que si long tamps je viue an desespoyr / et sans mersi nauoyr iames secours / combien que fasse an aymer mon dauoyr // Cest rudesse / qui ne cesse / me cou(v)rir de noyr / par tristesse / joie an lesse / come lon le peut voyr.

Le cigne chante predestinant sa mort / Et le fenix brule du feu qui fet / ossi fais je mes madame na tort / quar pour leymer de ma vie nest fet // lo ma mie / je uous prie / que mon cuer randes / Et que meure / Sans demeure / puys que le volles.

Si ne uous plet de moy fere ce bien / me randre ce par qui ne puis finir / par uous rigeurs troues quieq. moyem / que brief la mort viegne mon cuer sesir // et quant pire / mon martire / si naures lonneur / de destruyre / et sossire / ung si loyal cuer.

Mort sub mes pies come ay je tant vescu / lo poure cuer come nestu transi / Et par rayson doyues estre fandu / par le grant dueyl(s) quos sofert inques issi // par contreynte / fort estreynte / Je chante cessi / quar sans feynte / est esteynte / par moy la mersi.

Der teilweise etwas schwer verständliche Text dieser französischen Chanson findet sich in der oben zugezogenen Handschrift des Bonifacius Amerbach, die drei Lieder für Laute enthält[1]). Eine Übertragung des dazugehörigen Satzes ergibt folgenden Beginn, der aber offenbar mit unserem Satze nichts zu tun hat[2]):



Habent sane eiusmodi νεύματα multum gratiae, si suo loco posita sunt et usurpantur.« Das ist das Signum congruentiae des Anonymus XII bei Wolf, Mensuralnotation, S. 385 (»ubi cantus universi congruunt«). Ambros gibt das Haugsche durch 𝄐 wieder und setzt es dem »signum mantionis« des Coclicus gleich. Einen andern Gebrauch des so benannten Zeichens beim Kanon kennt Lossius; vgl. Ambros, II, S. 470; nach Wolf (a. a.O.) heißt es bei Montanos (arte de musica, Vallodolid 1592) geradezu »Canon«. Es soll also in kanonischen Sätzen die Stelle des Eintritts einer weiteren Stimme andeuten.

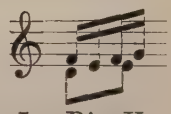
1) Basl. Univ.-Bibl. F. IX. 56. Nr. 3. Vgl. S. 59, Anm. 4. Der Text ist von B. Amerbach selbst hinter dem Liede angefügt, aber teilweise sehr schwer zu lesen.

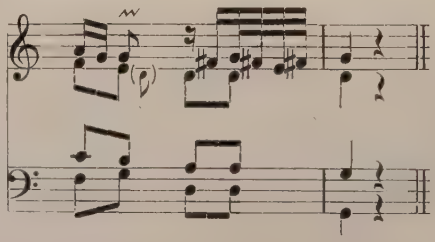
2) Wenn man die Lautenstimmung *A-d-g-h-ē-ā* zugrunde legt. Taktstriche finden sich hier nicht.

Unser Stück, zu dem sich eine Partiturvorlage nicht auffinden läßt, zeigt zunächst Zweiteiligkeit, deren beide Teile wieder jeder in zwei gleiche Hälften zerfällt, wovon jeweilen die zweite die bis auf einige Verzierungen im Diskant wörtliche Wiederholung der ersten ist; die zweite Hälfte von Teil A zeigt insofern eine Abweichung von der ersten, die auf *a* schließt, als sie wieder nach der »Grundtonart« *g* zurückkehrt. Die beiden Hälften des ersten Teils zerfallen wieder in zwei kleinere gleichlange Glieder, so daß sich folgender äußerst regelmäßiger Aufbau ergibt:

A		T. 1—16	B		T. 17—24
	Glied.			Glied.	
I.	a	1—4	I.	c	17—20
	b	5—8	II.	c	21—24
II.	a	9—12			
	b^1	13—16			

der zurückgeht auf das einfache Schema A : : B : . Die 4 Stimmen sind nicht selbständig, sie füllen nur die Akkorde; die Tonart ist mit unserem *G*-dur verwandt. Das Stück ist in seinem akkordischen Stil recht klaviermäßig gehalten.

Anm. T. 7 Disk., Kadenz ohne Bezeichnung *fis* im Mskr. — T. 18 kommt durch die Verzierung von (vgl. T. 17. 21 f.) in  eine vorübergehende scharfe Dissonanz zustande. Ähnlich T. 7. Die Kadenzen sind bis auf diejenige nach *a* im ganzen Stück genau gleich; 5 mal kommen die Takte vor:



38. (50.) Je my plains fort.

3 st., Schluß *F-f-f̄*. 23 Takte.

Eine zweiteilige französische Chanson, deren Text und Partiturvorlage sonst nicht bekannt sind. Der erste, in zwei Unterabteilungen zerfallende Teil endet bei T. 10; der Schreiber[1]) setzt in T. 5 ein Wiederholungs-

1) Hier ist wieder der flüchtige Schreiber von früher; vgl. Teil II.

zeichen, obschon er die Wiederholung dieser ersten 5 Takte, mit einigen Veränderungen in der Koloratur versehen, ausschreibt. Dasselbe findet sich im zweiten Teil: die erste Hälfte (T. 11—15) ist mit einem überflüssigen Wiederholungszeichen versehen, die zweite ist die wenig veränderte Wiederholung der ersten, dagegen mit einer 4taktigen Koda und (vgl. Nr. 35) mit einer Verschiebung der ganzen Partie um einen halben Takt. Es ergibt sich also das Grund-Schema: A :‖, B :‖, Koda. Die Tonart ist ausgeprägtes *F*-dur.

Anm. T. 3 (Ten.), T. 20. 21 Ten., Baß, Wertzeichen nur beim ersten Sechzehntel. Vgl. Nr. 32, 34 Anm. — T. 7 Baß, die Pause (𝄽) fehlt im Mskr. — Von T. 19 an verändert sich die (mit T. 13 korrespondierende) Wiederholung, zunächst in den Unterstimmen, T. 20 in die Koda übergehend. — Die Kotter eigentümliche Figur treffen wir öfter, so in T. 1, 6, 11. — Schlußnote weiß mit Fermate.

39. (51.) Sicut malus.

3st., Schluß *F-f-f̄*. 64 Takte.

Die Partiturvorlage zu dieser Motette konnte ich nicht auffinden; der Faktur nach ist sie einem Komponisten der niederländischen Schule zuzuschreiben. Die Stimmen setzen kanonisch ein, der Diskant zuerst, dann der Tenor (T. 3), der Baß erst T. 10. Ein Wiederholungszeichen nach T. 57 zeigt, daß die folgenden 7 Takte als Koda zu betrachten sind; ob aber wirklich der ganze Satz zu wiederholen ist, nicht vielmehr nur etwa von T. 13 oder 21 oder andern Stellen aus, ist sehr fraglich.

Anm. T. 12 Disk., die Brevisnote im Mskr. mit Fermate 𝅗𝅥. — T. 20 Baß eigentümlicherweise *g-fis-c* (während die andern Stimmen nach *c* kadenzieren). — T. 31 Ten., die Pause fehlt im Mskr. — T. 34 4. Achtel, zwischen Baß und Ten. kommt es infolge der schrittweisen Füllung der Intervalle zu scharfen Dissonanzen: Baß *e-f*, Ten. *f-e* (16tel). — T. 39 Disk., 2. Note Verzierung im Mskr. undeutlich. — T. 50 Disk. und Ten. im Einklang zusammentreffend. — T. 56 Disk., 3. Note im Mskr. $^1/_{16}$ statt $^1/_{32}$, 5. Note ♭, Baß gleichzeitig *h*, weil nach *c* kadenzierend. — Schlußnote weiß, mit Fermate. — Wertzeichen nur über der 1. Note T. 34, 37, 38, 39 (Baß), 40, 61 (Ten.).

40. (52.) Nach willen din.

3st., Schluß *F-f-f̄*. 29 Takte.

Text[1]):

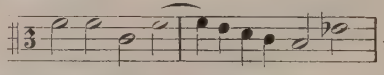
1. Nach willen dein / mich dir allein / in trewen thu erzeygen /
Für all auff erdt / bistu mir werd / und gib mich dir für eygen /
gantz in dein pflicht / der zuuersicht / laß dir mein dienst gefallen /
denn glaub für war / in frawen schar / liebstu mir ob jn allen.

1) Nach Forster, vgl. S. 64, Anm. 3.

2. Bey deiner gstalt / wünsch ich offt bald / zu sein in lieb und ehren /
Da het mein hertz / freud lust und schertz / recht lieb und trew zu meren /
On all verzick[1]) / hilff rat und schick / bedarffst doch nichts besorgen /
wo das glück kem / das ich dir gnem / würd sein bey mir verborgen.
3. Leben bey dir / wer allzeyt mir / für alle freud auff erden /
Gar offt d'[2]) stund / darin dir kund / meins hertzen gheim möcht werden /
Dann yetz und ee / nach a.b.c / liebt mir der buchstab ztragen /
denn dem lieb sach / und darauff sprach / es wird bald viere schlagen.

Das Lied steht vierstimmig mit dem vollständigen Text in Forsters Liedersammlung[3]) und ist hier »Paulus Hoffhamer« zugeschrieben; auch ohne dieses ausdrückliche Zeugnis weist die ganze Faktur der Komposition auf ihn. Der Tenor allein, ebenfalls mit Text, findet sich in Iselins Liederbuch[4]); denselben Satz wie bei Forster finden wir dann noch bei Oeglin[5]), hier mit Text, sowie in einer andern Basler Handschrift[6]), ohne Text. Außerdem kommen Tonsatz und Text noch in den »Gassenhawerlin«[7]) und in einer Münchner Handschrift[8]) vor. Für Laute bearbeitet liegt derselbe Satz vor bei Newsidler[9]), so daß wir hier in demselben günstigen Fall uns befinden, wie bei Nr. 7 (S. 11).

Die Intavolationstechnik ist die bekannte: Tenor und Baß sind sozusagen ganz unverändert aus der Vokalvorlage übernommen, der Alt ist weggelassen. Der Unterschied in den beiden Bearbeitungen (Kotter und Newsidler) liegt wieder in der Oberstimme, die für die Laute bebedeutend lebhafter koloriert ist als für das Tasteninstrument; die übrigen Stimmen sind beinahe identisch. Das Lied weist die deutsche Liedform, zwei Stollen und einen Abgesang — der in mehrere kleine Glieder zerlegt ist — auf; die Melodie der beiden Stollen ist dieselbe. Das Schema ist demnach: A (T. 1—9) :‖, B (T. 10—29).

Anm. T. 1 Baß, 1 Oktave tiefer als in der Partitur beginnend, da er mit dem Ten. im Einklang, mit dem Disk. in der Oktave steht, was, da der Alt (*c*) noch ausfällt, auf dem Klavier besonders dünn klingen würde. — (T. 6 f. Alt in der Partitur von F. X. 17—20  , bei Forster . Sonst stimmen die beiden Sätze in

1) Verzick = Arglist, Unredlichkeit, vgl. Meier (s. Anm. 1, S. 53), S. 71.
2) = der, nach Iselin.
3) Georg Forster, Liedersammlung, I. Teil, Nr. 43.
4) Basler Univ.-Bibl. F. X. 21. Danach bei Meier, Diss. Basel, S. 70 abgedruckt.
5) Erhart Oeglin, Liederbuch, Nr. 26.
6) F. X. 17—20, 4 Stimmbücher, Nr. 25. — Vgl. Richter, S. 69 ff.
7) Gassenhawerlein 1535, Nr. 16.
8) München, Kgl. Bibl., Mus. Ms. 1501, Nr. 21. — 3155, Nr. 32. — Vgl. Eitner, Das deutsche Lied, Mh. f. Mg. 1905, S. 114.
9) Hans Newsidler, Lautenbuch, II. Teil, Nr. LIII (letzter Satz). Eine 2stimmige Bearbeitung I. Teil, fol. e IIII^{v}; 3st. (erleichterte Bearbeitung des Hofheimerschen Satzes) fol. l III^{r}.

F. X. 17—20 und bei Forster völlig überein.) — T. 7 Disk., 2. Note Original fälschlich ohne Versetzungszeichen (Baß ebenfalls *B*), desgl. T. 28 Disk., Note 5 (Baß und Ten. *B* bzw. *b*). — T. 9/10 Ganztaktabschluß mit folgender Halbtaktpause für Hofheimer charakteristisch, ebenso T. 12/13 [1]). — T. 10 bis 12 eines der kurzen Glieder Hofheimers, ebenso T. 13—19, T. 20—24. — T. 15 Disk., für *a* Hilfslinie verwendet im Mskr. — T. 19 der Ganztakthalt und die folgende Halbtaktpause des Originals in der Tabulatur im Disk. überbrückt. — T. 24, bei Oeglin und der Basler Handschrift F. X. 17—20 steht im Disk., wohl richtig, $\bar{d}$ statt $\bar{f}$ ($\bar{f}$ hat schon der Alt), wie es auch unsere Tabulatur aufweist. — T. 24 auf dem letzten Achtel ein Wiederholungszeichen, das in der Partitur nicht steht. — T. 29 Schlußnote weiß, mit Fermate.

41. (54.) Uß tieffer nodt schry ich zů dir. HK 1532.

3st., Schluß c-$\bar{c}$-$\bar{\bar{c}}$. 28 Takte.

Text[2]): 1. Aus tieffer not schrey ich zu dyr,
Herr Gott, erhor meyn ruffen,
Deyn gnedig oren ker zu myr
und meyner bitt sie offen,
Denn so du willt das sehen an,
Was sund und unrecht ist gethan,
wer kan, Herr, fur dyr bleyben?

2. Bey dyr gillt nichts den gnad und gonst,
Die sunden zu vergeben.
Es ist doch unser thun umb sonst
auch ynn dem besten leben.
Fur dyr niemant sich ruhmen kan,
des mus dich furchten yedermann
Und deyner gnaden leben.

3. Darumb auff Gott will hoffen ich,
Auf meyn verdienst nicht bawen
Auf yhn meyn hertz sol lassen sich
und seyner Guete trawen,
Die myr zu sagt seyn werdes wort,
Das ist meyn trost und trewer hort,
Des will ich allzeyt harren.

4. Und ob es werd bis ynn die nacht
und widder an den morgen,
Doch soll meyn hertz an Gottes macht
verzweyfeln nicht noch sorgen.

---

1) Vgl. S. 12, Anm. zu Nr. 7, sowie S. 50 (Nr. 30).

2) Der Text, nach Ps. 130 (129) (= De profundis clamavi), ist Luther zuzuschreiben, vgl. Wackernagel, Kirchenlied, III, S. 7 f. — Text auch bei Böhme, Altd. Liederbuch, Nr. 626 (mit Melodie) und neu gedruckt bei Meier, Diss. Basel, S. 100, aus Iselins Liederbuch F. X. 21. [Der Tenor, den Iselin bringt, ist zwar verwandt, aber nicht identisch mit der üblichen Durmelodie.]

So thu Israel rechter art
der aus dem geyst erzeuget ward,
und seynes Gotts erharre.

5. Ob bey uns ist der sunden viel,
bey Gott ist viel mehr gnaden.
Seyn hand zu helffen hat keyn ziel
wie gros auch sey der schaden.
Er ist allein der gute hirt,
Der Israel erlosen wird
aus seynen sunden allen.

Eines der weitest verbreiteten erhabensten Kirchenlieder. Daß Kotter mit der Wahl dieses Textes seinen persönlichen Gefühlen Ausdruck geben wollte — er befand sich im Jahre 1532 bekanntlich in sehr bedrängter Lage[1]) — geht auch aus der selbständigen Bearbeitungsweise der Melodie hervor; hier nehme ich Kotter sowohl als Komponisten des Vokalsatzes wie als Bearbeiter an[2]).

Bekanntlich existieren zu diesem Text zwei Melodien, die beide gleiche Verbreitung gefunden haben, eine Mollmelodie mit dem charakteristischen Quintenintervall am Anfang[3]), die andere in Dur. In unserm Kotterschen

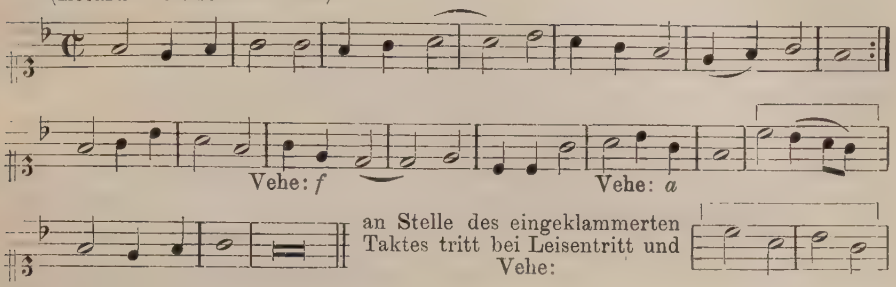
1) Vgl. Teil I.

2) Ähnlich verhält es sich mit dem »O Herre got« Nr. 42, das wohl derselben Lage entsprungen ist.

3) Diese phrygische Melodie erscheint zuerst im Erfurter Enchiridion 1524; einen 4stimmigen anonymen Tonsatz mit erweiterter zweiteiliger Melodie (2 Strophen zu einer verschmolzen, die Melodie im Diskant) gibt Winterfeld I, 2, Abteilg., S. 2, Nr. 2 wieder; ebenso findet sich die Melodie 4stimmig bearbeitet in Joh. Walthers »Geystlich Gesangk-Buchleyn (Wittenberg 1524) (Publ. d. Ges. f. Mf. VII) Nr. 4, sowie bei Jos. Klug »Geistliche lieder« (Wittenberg 1535); in der Basler Handschrift F. IX. 32—35, fol. 14 findet sich ein 4stimmiger Tonsatz, dem die Melodie (nur 1. Teil) mit kleinen Varianten im Tenor zugrunde liegt; dieser ist identisch mit dem (u. a. auch in Basel vorhandenen) 5stimmigen in Joh. Walthers »Wittenbergisch deudsch geistlich Gesangbüchlein« 1544 (erste Aufl. 1524 s. o., zweite 1537, vierte 1551), Nr. 15 (vgl. zu letzterem Winterfeld, I, S. 44ff., 128, 132, 154ff.). Die Melodie gehört auch zum Text »O Gütiger Gott in Ewigkeit« von W. Linck. (»Geystliche Nachtigall, der Catholischen Teutschen« Dav. Greg. Corner, Wien 1631, 1649 usw.; schon 1526 (Nürnberg) unter dem Titel »Ein schön geystlich Lied, zu Gott in aller not, trübsal und verfolgung. Im thon auß tieffer nott schrey ich zu dir« usw.; danach bei Wackernagel, III, 614, vgl. Bäumker, II, 268.) Ebenso wird die Melodie verlangt in einem Einzeldruck zu dem Text »Hilff got himmlischer Vater mein« (vgl. Wackernagel, III, S. 838) mit der Überschrift »Ein ander Lied oder Gebet. Im thon, auß tieffer not schrey ich zu dir« (etwa 1530, vgl. Martin Breslauer, Katalog III, 1908, Nr. 109, 2), zu »Clar hell und lauter ist am Tag« (ebenda, Nr. 113) und zu »Uß tieffer not last uns zu Got von gantzem hertzen schreyen« (Gesangbuch der Böhmischen Brüder, Nürnberg, Montanus und Neuber, 1560; (ebenda, Nr. 317a mit Faksimile). Leisentritt »Geistliche Lieder und psalmen«« von »Johann Leisentritt von Olmutz. Thumdechant zu Budissin usw.« 1584 (1. Ausg. 1567, 2. Ausg. 1573; (Beschreibung des Werkes bei Bäumker, I, S. 133ff.) hat dazu den Text »aus hertzen grundt schrey ich zu dir« (Bäumker, II, S. 267). — Das Hofheimersche Lied »meins trauerns ist« weist nur den charakteristischen Anfang unserer Melodie, nicht diese selbst auf, wie Ambros, III, 384 und 425 meint (abgedruckt bei Ambros, V, S. 303).

Satz hat die zweite, die Durmelodie, Verwendung gefunden, und zwar liegt sie hier im Diskant, bedeutend verziert und nach *c* transponiert. Unsere Melodie heißt:

(Eccard = Leisentritt 1584)



und erschien zuerst in »Teutsch Kirchenampt, mit lobgesengen und göttlichen psalmen usw., Straßburg bei Wolf Köpphl«, 1525, dann in den Lutherischen Gesangbüchern. Ein 5stimmiger Tonsatz darüber steht in Eccards Chorälen[1]), ebenso gibt es Tonsätze von G. Vogelhuber, Bened. Ducis[2]), Sixt Dietrich in den »123 Gesengen für die gemeinen Schulen 1544«[3]), endlich von Hans Leo Haßler (1608). Die Melodie wurde auch zum Texte »Du heißest Jesus und du bist«[4] und »Was hilft es mir, ein Christ zu sein«[5]) gesungen, bildete den ersten Teil des bei Vehe[6]) und Leisentritt (1584)[7]) stehenden »Unser Zuflucht o Gott du bist« (mit nachfolgendem »Vater unser«) und gehörte endlich auch zu dem Tischliede »O trewer Gott vom Himmelreich« (bei Corner 1631[8]), wo sie, wie in unserer Tabulatur, eine Quint höher steht, sowie zu Melissanders »Herr wie du willst«[9]).

Das Lied zeigt die Form unseres Kirchenliedes, zwei Stollen auf dieselbe und einen Abgesang mit neuer Melodie. Es steht unzweideutig in *C*-dur; die drei Stimmen beginnen zugleich. Der Diskant ist oft, auch inmitten des Verses, unterbrochen; die Melodie läßt sich aber deutlich verfolgen; sie weist im zweiten Teil die Veheschen Varianten (s. o.) auf und zeigt gegenüber der überlieferten Fassung (s. o.) im zweiten Teil um

1) »Geistliche Lieder auf den Choral mit fünf Stimmen« 1597. Melodie im Diskant; abgedruckt bei Winterfeld, I, 2. Abteilg., Nr. 135, wonach sie oben mitgeteilt ist.

2) Ducis' Satz ist 4stimmig, abgedruckt bei Ambros, V, S. 237. Vgl. Anm. 3.

3) G. Rhaw, Wittenb. 1544 (Nr. 73, 74, 75; vgl. Winterfeld, I, S. 155), Neudruck von J. Wolf, Dkm. dtschr. Tonk., Bd. 34 (S. 107 ff.).

4) »Choralmelodien« von M. E. Herold, 1808; vgl. Bäumker, IV, S. 103.

5) Bäumker, IV, S. 138.

6) Mich. Vehe »Ein new gesangbuchlin Geystlicher Lieder, ... gedruckt zu Leiptzigk durch Nickel Wolrab 1537«, Beschreibung Meister-Bäumker, I, S. 124 ff.

7) Vgl. S. 66, Anm. 3.

8) Vgl. S. 66, Anm. 3.

9) Vgl. auch Bäumker, II, S. 214.

die Hälfte verkürzte Notenwerte auf (vgl. Anm.). Anläßlich des Umstandes, daß in unserer Vokalvorlage die Melodie in der Oberstimme liegt, sei darauf hingewiesen, daß in einer derartigen Bearbeitung, wenn auch vielleicht noch ohne die bewußte Absicht, vielleicht aber doch in deren Vorausahnung, ein Vorläufer des später gegen Ende des Jahrhunderts aufkommenden Brauchs der protestantischen Kirche vorliegen dürfte, die Choralmelodie recht klar hervortreten und sie um so leichter von der Gemeinde mitsingen zu lassen[1]).

Anm. T. 3/4 Melodie stark unterbrochen; | | entspricht | | und so mehrmals. — Im ersten Teil entspricht die (bei Vehe, Leisentritt, Eccard) ebenfalls einer bei Kotter, im zweiten Teil dagegen einer . — T. 22 Baß, letzte Note *g*, wie im Mskr. aus *h* korrigiert ist.

Die Liedsätze der Handschrift F. IX. 58.

Nur noch das Heft F. IX. 58 weist intavolierte Liedsätze auf[2]); auf sie sei noch in Kürze eingegangen[3]).

42. (f.) O Herre got Begnade mich Nach diner güt erbarme dich.

3 st., Schluß 4 st., *A-e-a-ē* (Terz oben). 68 Takte.

Text[4]): 1. O Herre Gott, begnade mich
nach deiner Güt' erbarme dich!
Tilg ab mein Übertretung
nach großer deinr Erbarmung!
Und wäsch mich wol, o Herre Gott,
von aller meiner Missethat!

---

1) Vgl. Löwenfeld, S. 50. L. Osiander deutet das im Beisatz zum Titel seines Gesangbuches (Vierstimmige Lieder und Psalmen, Nürnberg 1586) an: »also gesetzt, das ein gantze christliche Gemein durchauß mitsingen kan«. Vgl. F. Zelle, Das erste evang. Choralbuch Brl. 1903 (Beilage zum Jahresbericht der 10. Realschule). Deutlich spricht als erster diese Bestimmung Joh. Eccard aus in der Vorrede zu seiner Sammlung von Kirchenliedern (1597), er habe »gesucht, die in der Kirche gebräuchlichen Lieder in eine solche Harmoniam und Concentum zu bringen, dass der Choral in discantu, wie er an ihm selbst gehe, deutlich gehört werden möchte und die Gemeine denselben zugleich mit einstimmen und singen könne«. Ähnlich H. L. Haßler. Vgl. Winterfeld, I, S. 62; ebenso Samuel Mareschall 1606: vgl. Nef, Die Musik in Basel, S. 19.

2) Über die Handschrift vgl. Teil II; Inhaltsverzeichnis ebenda.

3) Das »Salve regina« aus der Oswald Holzachschen Handschrift ist beim Salve regina aus F. IX. 22 besprochen.

4) Der 51. Psalm, das Miserere. Nach Ott, dort Mattheus Greiter (1525) zugeschrieben; nach Cl. le Jeunes Psalmenausgabe 1646, 1659 und dem gr. Straßburger Gesangbuch 1560; auch bei Wackernagel, Kirchenlied, III, Nr. 120; der Text auch etwas verändert im Gesangbuch von Val. Babst 1545.

und mach mich rein von Sünden,
denn ich thu der empfinden,
Und meine Sünd ist stet vor mir!
ich hab allein gesündt an dir,
vor dir hab ich Übels gethan;
in deinen Worten wirst bestan,
so man dich rechts ersuchet.

2. Sich, in Untugend bin ich gmacht,
wie mich mein Mutter hat gbracht,
In Sünden mich empfangen;
viel Sünd hab ich begangen.
Zur Wahrheit hastu aber Lust
und gabest mir auch, daß ich wußt
die Weisheit dein ohn Sorgen,
die heimlich ist verborgen.
Entsündig mich mit Ysop schon,
daß ich werd rein und wäsch mich nun
schneeweiß; auch Freud laß hören mich,
daß die Gebein werden frölich,
die du so hast zerschlagen.

3. Sich nit auf mein sündlichen Stat,
tilg alle meine Missethat,
Herr, wöllst in mir erschaffen
ein rein Herz, thu ich hoffen;
Willigen Geist erneu in mir,
verwirf mich auch nit gar von dir,
nimm nit dein heilgen Geiste
von mir, sein Gnad mir leiste!
Und laß mir wieder kummen her
den Trost deins Heils, o Gott mein Herr!
Der freie Geist enthalte mich;
die Gottlosen will lehren ich
dein' Weg, sie zu dir kehren.

4. Von den Blutschulden mich errett,
o Gott, du meines Heils ein Gott,
daß mein Zung mög erkallen
dein Grechtigkeit ob allen!
Herr, thu mir auf die Lefzen mein,
mein Mund verkünd das Lobe dein,
zum Opfer hast kein Luste,
ich geb es dir auch suste;
Brandopfer auch gleich allesant
gfallen dir nit, seind nur ein Tant
vor deinen Augen, nur ein Haß:
die Opfer Gotts sind aber das,
ein gar zerbrochen Geiste.

5. Ein brochen und zerschlagen Herz
wirstu nit werfen hinterwärts
und wirst es nit verachten;
das kann ich wol betrachten.
O Herre Gott, thu wol Zion
nach deinen guten willen schon!
Jerusalem die Mauren
werden wieder erbauen.
Denn wirstu haben Lust und Freud
zum Opfer der Gerechtigkeit,
in den Brandopfern deinen Mut,
so wird man dann die Kalber gut
auf deinen Altar legen. Mattheus Greiter. 1525.

Die Melodie steht wohl zuerst im »Teutsch Kirchenampt«, Straßburg 1525[1]), und Bäumker will sie dem 1560 im großen Straßburger Gesangbuch (aber auch schon 1544 bei Ott mit der beigefügten Jahreszahl 1525) genannten Mattheus Greiter zuschreiben[2]). Gewiß darf man Greiter als Verfasser eines Vokalsatzes über diese Melodie annehmen, wenn man ihn auch mit Winterfeld[3]) nicht als Komponist der Melodie selbst gelten lassen will; so findet sich denn in der Tat in Heilbronn eine Baßstimme[4]) zu einem 3stimmigen Satz, der (wenn sich die Angabe nicht etwa nur auf den Text bezieht), M. Greiter zugeschrieben ist. Einen 5stimmigen Satz über das Lied von Steffan Mahu finden wir bei Ott mit unserer Melodie im Tenor (I)[5]), und ein 4stimmiger Satz mit der Melodie im Diskant ist von Senfl aus Rhaus »Gesengen« 1544 bekannt[6]).

Das Lied »O Herre gott begnade mich« gehörte zu den verbreitetsten Kirchenliedern und findet sich auch nach dem Straßburger »Kirchenampt« in den protestantischen Gesangbüchern von Valentin Bapst[7]) (1545), schon im Augsburger 1533, im großen Straßburger 1560 u. a.

1) »Teutsch Kirchenampt mit lobgesengen und götlichen psalmen . . . — der ander theyl.« Straßburg 1525, W. Köpphl Nr. 4 (von 14 Liedern), woher Wackernagel den Text genommen hat. Bäumker (II, S. 262), gibt die Melodie nach dem katholischen Rheinfelsischen Gesangbuch 1666 (= Christliches Catholisches zu St. Goar übliches Gesang-Buch, ... erstlich gedruckt zu Wien 1559).

2) Vgl. S. 68, Anm. 4. — Bäumker, II, S. 263; Math. G. war Mönch und Musiker zu Straßburg, † 1550, vgl. Eitner, Quellenlexikon, IV, S. 364. Sätze von ihm finden sich in der Basler Handschrift F. X. 1—4 (Richter, S. 43ff.) unter Nr. 20. 45. 52. 75. 102.

3) Winterfeld bestreitet die Annahme, Greiter könne auch Verfasser der Melodie sein (Kirchengesang I, S. 178f., Anm.), wie mir aber scheint, nicht völlig stichhaltig; er schreibt die Melodie Senfl zu, von dem er einen 4stimmigen Satz (s. o.) mitteilt.

4) Heilbronn, Mskr. II, 15. Nach Eitner, a. a. O.

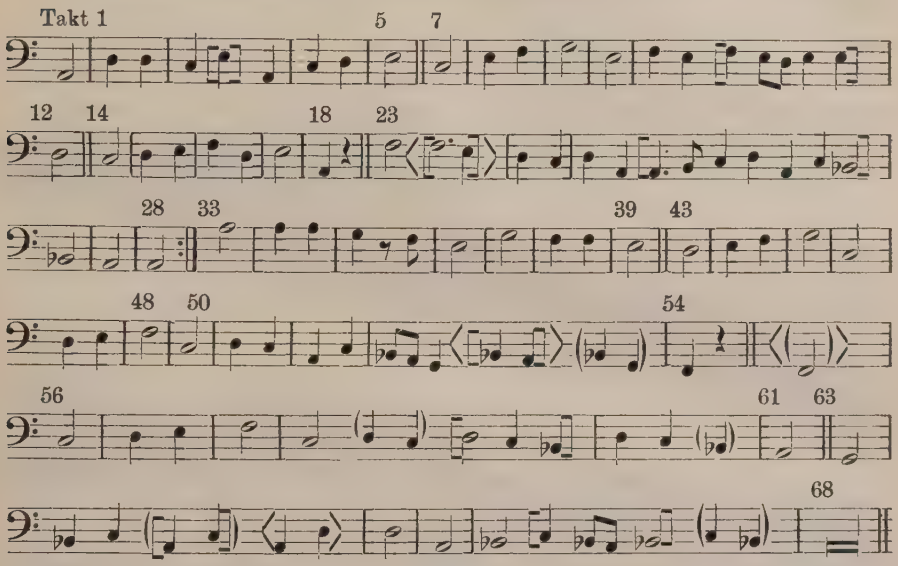
5) Joh. Ott, 115 weltliche und geistliche Lieder zu 4. 5. 6 Stimmen, 1544 (Publ. d. Ges. f. Mf., Bd. I—IV), Bd. III, Nr. XCVIII, S. 273ff. (vgl. Bd. IV, S. 240).

6) Nr. 95. Winterfeld gibt ihn wieder Kircheng. I, 2. Abtlg., Nr. 7 (dazu vgl. I (Text), S. 179f.); J. Wolf (vgl. S. 67, Anm. 3), S. 142.

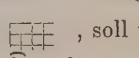
7) »Geistliche Lieder«, mit Vorrede Luthers. I. Teil, Leipzig, Val. Babst 1545 (später, 1553 usw., neu erschienen). Die Varianten Bapsts gegenüber d. Rheinfelsischen bei Bäumker, II, S. 262.

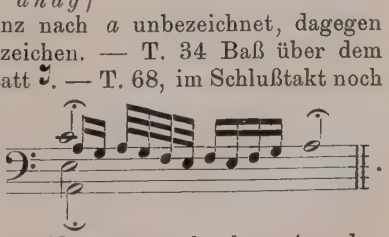
Bei Kotter liegt die Melodie im Baß; Mahu und Kotter bringen sie — sie ist phrygisch — nach *a* transponiert (also mit ♭). In unserem Satze setzt zunächst der Baß ein, T. 3 der Tenor und T. 5 der Diskant, die beiden letzteren mit der Melodie in der Originallage. Der melodietragende Baß unseres Tabulatursatzes stimmt fast genau mit der in Bapsts Gesangbuch vorhandenen Melodie überein, die ihrerseits wieder in Einzelheiten vom Tenor bei Mahu abweicht. Sie heißt nach Kotter:

([] Varianten bei Mahu, ( ) bei Bäumker (Rheinfels. Gesangb.), ⟨⟩ bei Babst).



Das Liedschema, 2 Stollen und Abgesang, A (1—28):, B (29—68) ist ohne weiteres ersichtlich.

Anm. Die nach *a* versetzte (phrygische) Melodie weist allein ein wesentliches ♭ auf, die andern Stimmen kümmern sich nur selten darum. — T. 3 Ten., T. 10 Disk., Punkt mit ungenauer Geltungsdauer im Mskr.: u. ä T. 14, Ten. — T. 4, Ten. 

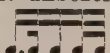
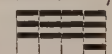
, soll wohl heißen . — T. 22 Disk. im Mskr. *fis*, in der Kadenz nach *a* unbezeichnet, dagegen T. 32 bezeichnet. — T. 26, Wiederholungszeichen. — T. 34 Baß über dem Ten. — T. 41 Disk., im Mskr. fälschlich 𝄾 statt 𝄽. — T. 68, im Schlußtakt noch eine vierte, allein kadenzierende Stimme:  .

Schlußnote im System Brevis mit Fermate; Fermate auch über *A* und *a* des Baß und der kadenzierenden Stimme, d. h. über dem Brevispunkt ein Bogen, außer bei *e*.

43. (g.) { Au boys de deul / En lombre dung.

4 st., Schluß *d*-*a*-(*d*)-$\bar{d}$. 30 Takte.

Über diesen und die beiden folgenden Sätze läßt sich nicht viel Sicheres beibringen; keiner von ihnen und keine der zugrunde liegenden Melodien, außer dem ziemlich häufig vorkommenden »A l'ombre d'un buissonet« (wie das »En lombre dung« aufzufassen ist)[1]), ist mir wieder begegnet. Wir haben es hier also wohl mit einer Verarbeitung zweier Lieder zu tun, wie sie ja nicht selten waren, doch kann ich keine der durch die Freundlichkeit von Hrn. Prof. Wolf zu meiner Kenntnis gelangten Stimmen in unserem Satze wiedererkennen. Wie der Verfasser die beiden Lieder vereinigt hat, läßt sich daher kaum sagen, solange nicht die eine oder die andere Melodie unzweifelhaft festgelegt werden kann. Dieses Doppellied ist fast akkordisch gehalten (was die Auffassung, daß die beiden Lieder gleichzeitig miteinander vereinigt sind, etwas erschwert); die eigentliche Melodie liegt in der Oberstimme. Das Lied zerfällt in mehrere Teile (3), wovon der 4 Takte lange Mittelteil wiederholt wird[2]) und die letzten 10 Takte (T. 24—33) die fast wörtliche Wiederholung (nur der Abschluß geht beim erstenmal nach *a*, das zweitemal zur Grundtonart *d* zurück) von T. 14—23 bilden.

Anm. T. 9, Abschluß im Disk. mit Fermate. — T. 10 Disk. abwärts gestielt ab Note 5. — T. 10 und 14 Wiederholungszeichen, vgl. unten (Anm. 2). — T. 12 Disk., Kadenz: *fis* im Mskr. unbezeichnet. — T. 14 und 16 Disk. = T. 24. 26 neue rhythmische Figur  . — T. 20 Disk., $^1/_8$ unter dem Alt; Baß und Ten.: Zusammenstoßen von *f* und *e*; desgl. T. 30. — Die für Kotter charakteristische Figur  in T. 1 und 10.

1) Vgl. Kotters Brief vom August 1525 (VI, in Teil I). Nach Ambros, III, S. 191 und 233 findet sich über das Lied »A l'ombre d'un buissonet« ein Doppelkanon, der in den »canti cento cinquanta« unter Josquins, im cod. 2856 der Bibl. Casanatense in Rom unter Bulkyns Namen steht. Die Kenntnis des Satzes aus der letztgenannten Handschrift verdanke ich der Güte von Herrn Prof. J. Wolf in Berlin, der mir eine Abschrift, die den Disk. und Tenor mit dem Titel »Bolkim, A lumbre du bissonet« enthält, freundlichst zur Verfügung stellte. (Zwei weitere Stücke von B. vgl. Ambros, a. a. O.) Ant. Brumel hat, ebenfalls nach Ambros (III, S. 243), über den Tenor »a l'ombre« eine 4stimmige Kanon-Messe geschrieben (gedruckt in Andr. de Antiquis »Liber XV missarum« (Rom 1519) und in Petrejus »Liber XV missarum«, Nürnberg 1538). Herr Prof. Wolf macht mich auch auf eine Kontamination des Liedes (im Disk.) mit »Una musque de Biscaya« von H. Isaac (aus der Handschrift St. Gallen, Stiftsbibl. Nr. 461) aufmerksam.

2) Am Anfang von T. 10 steht als Wiederholungszeichen ⁝ (Punkte in jedem Zwischenraum; nur auf der rechten Seite), zwischen T. 13 und 14 ein gleiches: ⁝.

44. (h.) Jo. Rousee[1]), Sur le bon bon bon.

4st., Schluß *d-f-a-d̄*. 71 Takte.

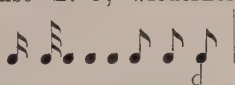
Ebenfalls ein unbekanntes Lied, das hier zu einem ungemein langfädigen Satz Anlaß gegeben hat. Der Satz ist stark kontrapunktisch und mit Nachahmungen durchsetzt; gewisse Taktgruppen des Anfangs (1—9, 10—15, 21—28) wiederholen sich gegen den Schluß (64—71, 45—49, 52 bzw. 57—63). Wichtig ist das Motiv .

Anm. T 4. Disk., Mskr. fälschlich 𝄾 statt 𝄽. — T. 13 Disk., 1. Achtel im Mskr. abwärts gestielt. — T. 33 Alt, Pause fehlt im Mskr. — T. 34, Baß und Ten. übermäßige Quint bildend, da nur der Stimmverlauf berücksichtigt ist: Ten. *a h cis̄ d̄*, Baß *g f d*. — T. 35ff., Alt unter den Ten. bis in die Baßlage schreitend; ähnlich T. 31. — T. 62 Ten., Pause 𝄾 fehlt im Mskr. — Ein ♭ muß oft ergänzt werden.

45. (k.) En est iltz ung qui ayme.

3st., Schluß *d-d̄-(d̄)*. 29 Takte.

Eine richtige, schlichte Chanson ist das »En est-il un«, besonders im Vergleich zu dem vorhergehenden Satze. Die Dreiteiligkeit des französischen Liedes fällt sofort auf: Schema A-B-A. Teil B zerfällt wieder in zwei miteinander identische Hälften; der dritte Teil ist die wörtliche Wiederholung des ersten, auch in den Verzierungen des Diskant kaum abweichend.

Anm. T. 2 Disk. und Ten., Zusammenstoßen von *d* und *e*, T. 3, von *e* und *f*; ähnlich T. 6; wiederholt T. 23. 24. 27. — T. 3 Ten. über dem Disk., ebenso T. 6; wiederholt T. 24. 27. — T. 5 Disk. im Mskr. falsch gemessen:  statt ; desgl. T. 26. — T. 14 Disk., in der Kadenz nach *a* fehlt im Mskr. die Bezeichnung des *fis*, dagegen T. 21 vorhanden. — T. 28 halber Takt, denn der Abschluß in T. 7 weiblich. — T. 21/22, Wiederholungszeichen: 𝄆 𝄇.

1) Nach Eitner (Quellenlex., Bd. VIII, S. 335) war Jean Rousée (Rouset, Rousse) ein Sänger in der Kapelle Henri II. von Frankreich 1547—1559 (vgl. Fétis); Motetten und Chansons sind von ihm bekannt (bei Attaignant).

46. (l.) Jay mis mon cœur.

3st., Schluß 4st.: *G-g-b-ḡ* (Terz, ohne Quint). 29 Takte.

Der Satz »Jay mis« ist aus unserer Handschrift von Bernoulli in Übertragung seiner Faksimileausgabe der Attaignantschen Sammlung[1]) beigegeben, und ihm zur Vergleichung ist die Fassung des Liedes bei Attaignant[2]) Takt für Takt gegenübergestellt[3]). Das Verhältnis der beiden Bearbeitungen ist wieder so, daß bei Attaignant der Diskant lebhafter verziert als bei Kotter, die Unterstimmen im wesentlichen gleich sind. Die Chanson ist wieder dreiteilig: A T. 1—8, B T. 9—15, A T. 16—22 = 23—29[4]).

Anm. T. 2 Disk., im 2. Viertel Note 4 im Mskr. *h*. — T. 9ff., Disk. in Taktnoten stufenweise abwärts. — T. 23—29 = die ausgeschriebene wörtliche Wiederholung von T. 16—22. — Vor dem Schluß ein halber Takt, da der Abschluß in T. 22 weiblich ist.

1) Ed. Bernoulli, Chansons und Tänze. Bd. V. Beilagen E—G. Vgl. dazu Bd. V, S. 17, Anm. 2.

2) Aus Attaignant »Vingt et six Chansons«, fol. CIII (ed. Bernoulli, Bd. III, S. 46.

3) Hier kommen die schon einmal erwähnten Punkte unter den Noten vor, und zwar meist an Kadenzstellen; ihre Bedeutung als Versetzungszeichen halte ich mit Bernoulli (a. a. O., Bd. V, S. 15ff.) für sicher. Ausnahmen vgl. Bernoulli, a. a. O.

4) Die beiden ersten Takte von A^1 sind sehr lebhaft verziert; die entsprechenden von A^2 fast gar nicht.

B. Tanzsätze.

Daß unsere Handschriften, die große F. IX. 22 und die kleine F. IX. 58, Tänze aufweisen, ist eine gewichtige Bestätigung dafür, daß sie in erster Linie für ein Klavierinstrument bestimmt seien[1]), auch können sich unter den weltlichen Liedern der Handschriften, namentlich den französischen, solche Sätze befinden, die Tanzlieder, d. h. zum Tanze gesungene Lieder zur Grundlage haben, ohne daß man sie mit Bestimmtheit zu bezeichnen vermöchte.

Die Tanzstücke, um die es sich hier handelt, sind keine Tanzlieder, sondern rein instrumentale Tänze, die frei (mit einigen Einschränkungen) erfunden sind; alle sind ausdrücklich als Tänze bezeichnet, so »Spanieler«, »Dantz moss« usw. Immerhin ist auch hier wie in den andern freien Sätzen der Zusammenhang mit dem Lied und der Liedkomposition teilweise noch deutlich; auch hier spielt der polyphone Satz eine wichtige Rolle; bei einzelnen ist der Anschluß an ein Vokalstück zu vermuten, dem Benzenauer z. B. liegt ein bekannter Vokaltenor zugrunde.

Wir besitzen hier in diesen Amerbachschen Tabulaturen bis jetzt wohl die ältesten Sammlungen, die für Klavier bestimmte Tänze enthalten, und sie sind, soviel bis jetzt bekannt ist, auf deutschem Boden wohl für längere Zeit auch die einzigen geblieben[2]); die Lautenbücher dagegen führten schon frühe jeweilen eine größere oder kleinere Zahl Tanz-

---

1) Daß Tänze, namentlich wenn sie dem praktischen Gebrauch dienten, nicht auf dem Clavichord, sondern auf dem Cembalo gespielt wurden, braucht wohl nicht besonders betont zu werden (vgl. Einleitung).

2) Die erste, bis jetzt bekannte Sammlung auf deutschem Boden, die Tänze für ein Tasteninstrument enthält, ist El. Nic. Amerbachs »Orgel- und Instrument-Tabulatur« 1571, Leipzig. In Antwerpen erschien 1551 bei Susato »Het derde musykboekken — daerinne begrepen syn alderhande dansery«. — In Frankreich gab Attaignant schon um 1530 eine Sammlung heraus mit dem Titel: »Quatorze Gaillardes neuf Pauennes, sept Branles et deux Basses Dances le tout reduict de musique en la tabulature du ieu dorgues Espinettes Manicordions et telz semblables instrumentz musicaulx« (also keine Originalkompositionen!), aus der Böhme Proben mitteilt (Gesch. des Tanzes, II, Nr. 141, 142, neuerdings von Ed. Bernoulli im Faksimile herausgegeben in: Seltenheiten aus süddeutschen Bibliotheken, Bd. 3, Chansons und Tänze von P. A. aus dem Jahre 1530, Heft 4). — In Italien erschien 1551 in Venedig bei Gardano »Intabolatura nova di Varie sorte di balli da sonare per arpichordi, clavicembali, spinetti e monachordi«. — Das sind Drucke; handschriftlich mögen noch da und dort in Bibliotheken solche Sammlungen, die Tänze enthalten, liegen.

stücke mit sich[1]). Unsere Stücke legen Zeugnis dafür ab, daß schon im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts neben dem Volkstanz im Freien und den Tänzen des Adels auch eigentliche Gesellschaftstänze, Bürger-, Haustänze existierten[2]). Denn obschon es zwar sehr wohl möglich ist, daß, wie Böhme[3]) meint, diese Tänze, wie wir sie in Kotters Tabulaturen finden, und die in Amerbachs Hause wohl nicht selten erklungen sein mögen, oft zu bloßer Unterhaltung der Zuhörer dienten, braucht man doch die Annahme nicht ganz abzuweisen, daß bei unsern Tänzen auch an eine praktische Verwendung gedacht werden könnte[4]).

47. (23.) Spanieler. Jo. Kotter.

3 st., 46 (45 + 3 zur Reprise überleitende) Takte.

Einen bemerkenswerten Bestandteil der in den Kotterschen Tabulaturen befindlichen Tanzstücke bilden die spanischen Tänze, zu den ersten

1) H. Judenkunigs Lautentabulaturbuch (Wien 1523), N. Gerles Lautenbuch (Nürnberg 1532) usw.

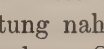
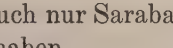
Zum folgenden vgl. auch Böhme, Gesch. des Tanzes, I, S. 251 ff. — Kinkeldey, Orgel und Klavier, S. 90.

2) Es sind darunter allerdings auch Adelstänze: die Kochersberger Spanier (Nr. 48 und 48a) sind wohl solche, die im Schlosse Kochersberg getanzt wurden (vgl. S. 79. Den Unterschied zwischen Hof- und Bauerntänzen bezeichnet drastisch der Satiriker J. Fischart in seiner »Geschichtsklitterung«, der zu einer Kulturgeschichte Deutschlands ausgebauten Übersetzung bzw. Bearbeitung des Romans »Gargantua und Pantagruel« von Rabelais (vermehrte Ausgabe 1582, erste Ausg. 1575; neu herausgegeben in »Neudrucke deutscher Literaturwerke« Nr. 65—71, von A. Alsleben, 1891, S. 122. Nachdem er eine Tanzbelustigung beschrieben, fügt er in der zweiten Redaktion bei: »O weit von dannen jr Hofdäntz: Es ist einmal gut, dass jr etwas guts zu Hof habt, welches die hoflebenschender nit schelten mögen: auch jhr Nörnbergisch Geschlechterdäntz, die kein herumbspänleinn leiden können: Hie ist ein ander Tantzschul, auch ein anderer Schweitzerischer Buffe, der mit einer Elenlanghandhabigen Fochtel unnd mit ausgestrecktem Contractem ungebogenen Arm daher vordantzet, oder vortritt: Hie gilts den Scharrer, den Zäuner, den Kotzendantz, den Moriscen, den schwartzen Knaben, der gern das braun Meidlein wolt haben, Ja haben, wann mans jhm geb. Nun Meidlein fort, dran, sprungsweiß an Spiß, wie ein jungs Wild im Spißhart. Seh, seh, mein leydiger kund, wie schöne hochauff hebende, langschreitende Storchenbeyn zum dantzen.«

3) Böhme, Gesch. des Tanzes, S. 254.

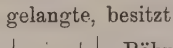
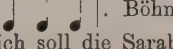
4) Böhmes Gründe (a. a. O., S. 254) sind allerdings zu beachten: man dürfte wohl kaum »nach dem sehr dünnen Klange der Spinetts und Virginals gehüpft haben. Auf den Abbildungen von Tanzenden sehen wir immer Spielleute mit allerhand Instrumenten, niemals aber einen Tanz zum Klavier oder gar zur Orgel abgebildet, auch in keinem Buche hören wir von dergleichen«. Es läßt sich auch dagegen anführen, daß die Koloraturen, mit denen einige unserer Tänze allerdings reichlich versehen sind, das zum Tanzen unbedingt erforderliche scharfe Hervortreten des Rhythmus etwas verwischen, auch das genaue Innehalten des Zeitmaßes erschweren.

Böhme meint dann auch, durch die Befreiung der Tänze von Rücksichten auf Tanzende und Ausführende sei der Ausbau der Form gefördert worden. Hat sie aber nicht eigentlich der engen Anlehnung an die Bedürfnisse der Tanzenden ihre ganze Form, ihre Symmetrie usw. zu danken?

Zeugen von dem Eindringen ausländischer Tänze nach Deutschland gehörend[1]). Da ist zunächst der Kotter zugeschriebene »Spanieler«, von ihm also entweder nach dem Muster eines spanischen frei erfunden, oder unter Benützung eines spanischen Tenors komponiert. Die letztere Annahme ist wohl die richtige, denn das Stück benützt wie die beiden anonymen »Kochersberger Spanieler« und der »Spaniol«, der H. v. Constanz zugeschrieben ist, einen Tenor, der wohl bei allen auf dieselbe Urform zurückgeht; eine weitere ihrer spanischen Herkunft zuzuschreibende Eigenart ist wohl der ungerade Takt, der allen diesen Sätzen gemeinsam ist, und der, verbunden mit der durchaus nicht schnell zu denkenden, eher gemessen zu nennenden Bewegung, ihnen den Charakter einer Sarabande gibt. Aber auch der Rhythmus ist überall derselbe, im ersten und letzten Spanier, dem Kotterschen und dem des H. v. Constanz, durchgängig (wenn man das Taktbild betrachtet) trochäisch:  , in den übrigen abwechselnd trochäisch und iambisch:  [2]). Eine allen gemeinsame Form läßt sich kaum feststellen; von einem Periodenbau kann man bei dem bis über 40 Takte langen, ungegliederten Tenor schwerlich reden, obschon die Stücke, rein musikalisch genommen, einzelne Glieder erkennen lassen. Dennoch, obschon die Form keine feste ist, liegt die Vermutung nahe, daß wir es hier mit importierten Sarabanden, vielleicht aber auch nur Sarabanden nachgebildeten Tänzen mit spanischem Tenor, zu tun haben.

Unser erster »Spanieler« ist der einzige Tanz, der ausdrücklich Kotter zugeschrieben ist. Daß Kotter keine Vorliebe für Tänze hatte, weiß man aus der Briefstelle: »Ich habe ouch kein sondre neygung und wenig acht uff tentz, wan hiruff můß ein besondre yebung sin. Ouch ist der mangel an dem, das ich kein tenor khan, domit ich solchs in eim bruch het, wie den chorgesang. Dorumb uff das ir min zůgeniessen entpfhinden, hab ich uch zum teilh gewerdt[3]).« Kotter hat also, wie man aus dem Briefe ersieht, mehr oder weniger wider Willen sich auf Wunsch des Bonif. Amerbach[4]) zur Komposition eines Tanzes bequemt, was auch folgende weitere Stelle desselben Briefes beweist: »uff solchs bewegen, so ir an mich gethon, hab ich nit mit kleiner arbeit ein tantz gemacht und das adieu meß amorß mit nochfolgendem carmen in die schrifft

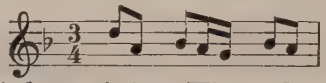
1) Vgl. darüber Böhme, I, S. 120 ff.

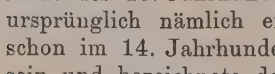
2) Die Sarabande, die nach Böhme (I, S. 139) erst kurz nach 1588 aus Spanien in das übrige Europa gelangte, besitzt vornehmlich den Rhythmus  oder  . Böhme sieht in den Sarabanden Nachkommen maurischer Tänze Ursprünglich soll die Sarabande einen üppigen, leidenschaftlicheren Charakter gehabt haben.

3) Brief I, vgl. Teil I.

4) Amerbach hatte eigentlich zwei Tänze verlangt.

vorfasst.« Daß der hier erwähnte Tanz unser »Spanieler« ist, dürfte daraus hervorgehen, daß letzterer überhaupt der einzige von Kotter erhaltene Tanz ist, außerdem, daß das »adieu mes amours«, das »carmen« und der Tanz, wie sie hier aufgezählt sind, alle beieinander, die beiden ersteren in derselben Reihenfolge im Tabulaturbuch stehen. Den berufeneren Tanzkomponisten, der nicht, wie Kotter, sich an einen Tenor zu halten brauchte, fand Amerbach dann aber in dem Organisten Joh. Weck, von dessen Produktion wir an anderer Stelle unserer Handschriften Proben finden[1]).

Die Eigenart unseres Kotterschen Tanzes liegt in einer gewissen, vielleicht unbeabsichtigten, Symmetrie, die durch die mit Kadenzen bezeichneten Abschlüsse auf *G*(-moll) gegeben ist (T. 17, 33) — außerdem wird noch oft kadenziert —, wodurch Perioden zu 16, 16 und 12 Takten entstehen würden; diese Abschlüsse, auch die innerhalb dieser Perioden, werden durch ein bedeutungsvolles Motiv in der Oberstimme noch besonders hervorgehoben, das an solchen Stellen zur Weiterführung verwendet wird, die abwärtsfallende Quart. Auch beginnt der Satz gleich mit dem charakteristischen Motiv  , welches T. 7 eine Quinte tiefer unverändert wieder auftritt. Hin und wieder wird der Sprung auf eine Terz reduziert (T. 12, 17 usw.), die Quart bleibt aber charakteristisch (T. 19, 21, 28) (sie kommt auch aufwärts vor). Die Melodie liegt durchaus in der Oberstimme; dem Tenor kommt nur mehr sekundäre Bedeutung zu. Es sind aber hier noch völlig selbständige Stimmen, die die Oberstimme stützen; erst die Weckschen Tänze zeigen den eigentlich akkordischen Stil.

Anm. T. 6 Disk., Note 5 *cis*: das Versetzungszeichen im Original ist eine Note zu früh angebracht; es hat bei Note 6 zu stehen, die dann *b* heißt. — T. 22 Ten. notiert $\frac{\cdot/}{c}$; es gilt wohl der Punkt, die halbe Note. — T. 24 Disk., Note 3, orig. $\underline{h}$. — T. 32 Disk., 3. Note $(\bar{a})$ im Mskr. mit Häkchen nach unten: , einem Requisit der Mensuralnotation, aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Nach Wolf (Mensuralnotation I, S. 405) war es ursprünglich nämlich ein Verzierungszeichen, das, in anderer Bedeutung, schon im 14. Jahrhundert vorkommt; es konnte oben oder unten angebracht sein und bezeichnete demgemäß eine auf- oder absteigende Verzierung (z. B.: ). Es kann aber kaum ein Zweifel bestehen, daß es an unserer und der andern Stelle, wo es noch vorkommt (Nr. 57, T. 15),

1) Tanz a, b, c, d in F. IX. 58.

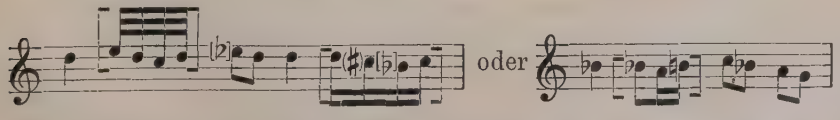
2) T. 26 ist ebenfalls ein *G*-moll-Schluß, mit Terz in der Oberstimme.

nur noch als bloßes Korrekturzeichen gebraucht wird, hier also zur Bezeichnung, daß die irrtümlich als $\bar{a}$ geschriebene Note $\bar{g}$ heißen müsse. — T. 45 Abschluß nur im Disk. $\bar{g}$ (𝅗𝅥), die andern Stimmen fehlen; es folgen sechs weitere Takte [am Schlusse mit Wiederholungszeichen (𝄆)], die vom vierten an mit den drei ersten des Satzes übereinstimmen; die Schlußnote im Disk. wird ausgelassen, wenn mittels der Übergangstakte zum Anfang zurückgekehrt wird.

48a/b. (55.) »Spaniol. KOCHERSPERG«[1]).
(i.) »Der Kochersperger Spanieler«[2]).

Beide 3st., 39 (+ 2 überleitende) Takte; in 48b zwei ausgefallen.

Der Kochersberger Spanier[3]) liegt hier in zwei Bearbeitungen vor, die erste in der größeren Handschrift F. IX. 22, die zweite im Heft F. IX. 58. Sie führen beide die »spanische Melodie«, wenn man sie so nennen kann, in der dritten Stimme. Höchst eigentümlich ist der Umstand, daß die beiden oberen Stimmen fast durchweg ganz sklavisch, teilweise sogar in den Verzierungen, in Quarten voneinander entfernt sind und der lebhaft verzierte Diskant zur Melodiestimme immer in Oktaven geht. Der Tanz ist daher musikalisch unverständlich, mit seinen hartnäckig immer wiederkehrenden Quarten-, Quinten- und Oktavenparallelen, die an das alte Organum erinnern, starr und leblos, klanglich unbefriedigend. Die oberste und unterste Stimme stehen immer eine Oktave voneinander ab; zu der akkordlichen Dürftigkeit kommt daher noch der geringe, nur durch Verzierungen der Oberstimme überschrittene Stimmenabstand; der »Tenor« steigt bisweilen bis zu $\bar{a}$ empor; seine Normallage ist um $\bar{d}$ herum, selten berührt er g; es fehlt dem Stück der fundierende Baß. Nach alledem ist es zu verwundern, daß Bonifacius Amerbach solchen Gefallen an diesem Tanz gefunden hat, daß er ihn eigenhändig in sein Tabulaturbuch abgeschrieben hat. Sind etwa die genannten Eigenschaften charakteristische Eigentümlichkeiten des Kochersberger »Spanielers«? Ein fremd- und eigenartiges Gepräge, wenn es auch nur in Monotonie besteht, ist dem Satze nicht abzusprechen. Die Verzierungsart des Diskant, die fast Takt für Takt angewendet wird, geht auf die Form

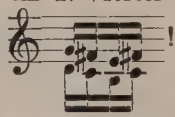


1) Von Bonifacius Amerbachs Hand eingetragen am Schlusse des Tabulaturbuches.
2) Auf einem eingeklebten Blatt von F. IX. 58, in doppelter Größe der Handschrift.
3) Böhme (I, S. 257) zitiert einen Kochelsberger Bauerntanz. Kochersberg (Concordia): Schloß und Ort in Niederelsaß an der Grenze gegen die Unterpfalz, spielte 1592 in den Straßburger Bischofsunruhen eine Rolle.

zurück. Eine gewisse bewußte Einteilung scheint bemerkbar; so wiederholt sich T. 9—14 in T. 29—34, ebenso T. 17—19 in T. 25—28. Die Koda bringt in T. 35, 36 Reminiszenzen an die beiden Anfangstakte, in T. 37, 38, 39 fast wörtlich die T. 5, 6, 7 (Abschluß).

Was die beiden Bearbeitungen voneinander unterscheidet, ist neben einigen zufälligen Inkongruenzen (Fehlen zweier Takte usw.) namentlich eine verschiedene, aber nicht einmal stark abweichende Art der Verzierung in der Oberstimme. Die Aufforderung zur Wiederholung geschieht in unseren Tabulaturen gewöhnlich durch das Wiederholungszeichen im Schlußtakt, dann durch Anfügung der Anfangstakte, um keinen Irrtum zuzulassen[1]). So ist es auch in unserm Satze; darüber hinaus ist in Nr. 48a der Abschluß (T. 39) noch mit »Finis«, in b noch mit dem Zusatze »si placet« bezeichnet; letzterer Satz bringt zudem dann nach dem angefügten Anfangstakt die Worte »also mögen Ir by der Repetitz anfahen und zů Nůrrenberg enden etc.«, was mit einer damals wohl geläufigen Wendung[2]) sehr wahrscheinlich einfach ausdrücken soll, daß die Wiederholung bis zu einem ganz beliebigen Punkt geführt bzw. beliebig oft vorgenommen werden könne.

Anm. Die beiden Sätze berichtigen einander gegenseitig. — Die 1. Stimme (Disk.) geht in ihrem Gerippe genau mit der in der 3. Stimme liegenden Melodie; die 2. Stimme ist ein ganz mechanisch im Abstand einer Quarte vom Diskant mitgehender Alt (er macht auch teilweise die Verzierungen mit), und die 3. Stimme ist eigentlich, auch ihrer Lage nach, der Tenor. — Ich nenne die beiden Bearbeitungen A (Nr. 48a) und B (Nr. 48b). Es sind nur die wichtigeren Abweichungen namhaft gemacht; veränderte Verzierungen des Diskant sind nicht alle angeführt.

T. 1, 2. Stimme 3. Viertel im Mskr. A 1 Okt. zu tief notiert. — T. 2 Disk., 3. Note: A: *b*, B: *h*. — T. 3 Disk., im 1. Viertel A: *fis*, B: *f*. — Sogar in der Verzierung die Quartendistanz  ! Im Mskr. A die Verzierung im Disk. fälschlich in Achteln notiert. Erste Note (Disk.) der Kadenz im Mskr. A statt $\bar{g}$: *a*. — T. 4, 8 Baß A: , B: . — T. 5 Disk., 2. Achtel A: *b*, B: *h*. — 3. Stimme B: 3. Viertel, Pause. — T. 6. 2. Stimme zu der Diskantkadenz nach *g*: *cis*, als Quarte zum Subsemitonium *fis* und weil ihrerseits nach *d* führend. Und so allenthalben. — Disk. 4. Achtel in A: $\bar{a}$ statt $\bar{g}$, vgl. T. 38. Disk. 2. Viertel ($\bar{a}$ $\bar{g}$) im Mskr. von B ausgefallen. — T. 6 mit T. 38 übereinstimmend, T. 38 stimmt im wesentlichen mit A überein. — T. 7 Disk., im Mskr. von A im 3. Viertel 32tel statt 16tel. — T. 9 Disk., A andere Verzierung als B, dgl. T. 29. — T. 10 Disk., A: 2. 3. Viertel *b*, B: *h* (T. 30, B wie A). Disk. 3. Achtel in A

1) Sonst könnte man sich auch denken, daß nicht von Anfang an zu wiederholen wäre. — In Attaignants Tabulaturen steht gewöhnlich »ut supra«.

2) Ich habe sie aber von nirgendsher belegen können.

fälschlich . — T. 13/14, 17—20, 25—28 die Melodiestimme bis zu $\bar{a}$ emporsteigend. — T. 13, A: 3. Viertel 32tel statt 16tel. — T. 14 Disk., 3. Viertel A: $\bar{\bar{cis}}$, B: $\bar{\bar{c}}$, dagegen T. 34. B: $\bar{\bar{cis}}$; dgl. T. 15. — T. 16. Disk., B: $\bar{\bar{f}}$, A: $\bar{\bar{fis}}$. — T. 18/19 von A fehlen in B. — T. 18. 2. Stimme 1. Note A: $\bar{d}$ statt $\bar{\bar{d}}$, dgl. T. 28. 1. Viertel. — T. 19. 2. Stimme, Kadenz in A zuerst (fälschlich) $\bar{\bar{c}}$, nachher $\bar{\bar{cis}}$. — T. 20 Unterstimmen, A: , B: . — T. 21 Disk., 3. Viertel A: $\bar{\bar{fis}}$, B: $\bar{f}$. — T. 23. 2. Stimme 3. Viertel A: 2mal *f*, B: *fis*; dgl. T. 25, 26, 27 (jeweilen 1. Viertel); 2. 3. Viertel veränderte Verzierungen. — T. 28. 2. Stimme B: 3. Viertel gegenüber A verändert. — T. 29. A. Disk., 4. Achtel fälschlich statt , vgl. B. — T. 31 in A und B vor dem entsprechenden T. 11 insofern verschieden, als in T. 11 nach *D*-moll (mit $\bar{\bar{cis}}$) moduliert wird, hier aber $\bar{\bar{es}}$ (statt $\bar{\bar{c}}$), $\bar{b}$ (statt $\bar{h}$) und $\bar{\bar{c}}$ (statt $\bar{\bar{cis}}$) angewendet wird. — T. 33 Disk., 1. Viertel A im Mskr. statt . — T. 35/36 Disk., B veränderte Verzierungen, T. 35 in B. 1. und 2. Viertel: auf $\bar{\bar{d}}$. — T. 36 A., die Melodie im Mskr. 1 Okt. zu tief, in B richtig Disk. A. 7. Note fälschlich *h* statt *b*. — 2. 3. Viertel: der Disk. geht zur Melodie in Sexten, nicht Oktaven. — T. 37 in B völlig veränderter Gang der Oberstimmen gegenüber A. — T. 38 B mit A übereinstimmend. — Überleitungstakte in B verändert.

49. (a.) Spanyoler Tancz.
Hans Weck organist zu Friburg im Brisgau[1]).
(b.) Hopper dancz.

a) 4st., 39 Takte. b) 4st., 31 Takte, Schluß *d-a-f-(d)-d*.

Echte, reine Tanzstücke sind die beiden Sätze, die sich in der Handschrift F. IX. 58 an erster Stelle unmittelbar aufeinander folgend vorfinden. Obschon ein thematischer oder überhaupt innerer Zusammenhang kaum zu entdecken ist, so gehören die beiden Tänze doch wohl als Vor- und Nachtanz zusammen, und zwar aus folgenden Gründen: 1. Hopperdancz = Hupfauf, Nachtanz[2]). 2. Es folgt auf a und b in unserer Handschrift noch ein weiterer Tanz mit einem »Hopperdancz«, der infolge des thematischen Zusammenhangs sicher mit dem Vortanz zusammengehört. 3. Dieser Vortanz (c unserer Handschrift) trägt die Bezeichnung »eodem authore«, die sich, da der Hopperdancz der voraufgehenden ersten Nummer, um die es sich hier handelt, keine Autorangabe besitzt, nur auf dessen

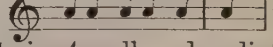
1) Von B. Amerbachs Hand hinzugefügt.

2) Dem »Tancz der schwarcz Knab« folgt unmittelbar »der Hopp Tancz«, also der ihm zugehörige Nachtanz. Die »secunda pars« oder »proportio« (= Proportz, vgl. z. B. die Studententänze in Iselins Lautenbücher F. IX. 23 und F. X. 11, mitgeteilt von K. Nef, die Musik an der Univ. Basel, S. 35ff.) heißt auch noch Springtanz, Hupfauf, Hoppeltanz. Vgl. Böhme, I, S. 254.

Vortanz beziehen kann, die den unbenannten Hopperdancz also nur als unselbständigen Anhang zum Vortanz betrachtet.

Unser Haupttanz steht, wie übrigens der spätere ebenfalls, im 3-Takt und hat ein gemessenes Tempo; der Hopperdancz besitzt natürlich 3-Takt und zwar, im Verhältnis zum Vortanz, einen auf die Hälfte verkürzten, bringt also durch seine Lebhaftigkeit einen genügenden Gegensatz. Beide Sätze sind 4stimmig; die Oberstimme ist melodieführend, die untern Stimmen, von denen die vierte nur frei eintretende, über und unter dem Tenor sich bewegende, vielleicht erst später hinzugesetzte Füllstimme ist, bieten durchaus nur akkordische Unterlage. Die Begleitung gibt, im Nachtanz noch viel weniger verwischt als im Haupttanz, den Tanzrhythmus | 𝅗𝅥 ♩ | bzw. | ♩ ♪ |. —

Der Haupttanz wird repetiert; die Wiederholung geht entweder wieder bis zu T. 39 oder endet bei T. 15 mit der reinen Oktave *A-a-ā*. Hier beginnt auf etwa 10 Takte Dreistimmigkeit. Warum auch dieser Tanz ein »Spaniöler« ist, zeigt der Diskant, der in seinen ersten 15 Takten, von *D* nach *A* transponiert, unsere bekannte, den andern »Spaniern« eignende Liedmelodie (vgl. Nr. 47) aufweist, allerdings stark mit Verzierungen versehen, die den Grundstock nur noch schwer erkennen lassen. Also hier das bewußte Bestreben, die Melodie in die Oberstimme zu legen: Es ist ein echtes Klavierstück, mit seiner akkordischen Unterlage ganz unabhängig vom Vokalstil.

Der Nachtanz zerfällt deutlich in einzelne Taktgruppen, zunächst in die beiden größeren Hälften A (T. 1—15) und B (15—31); diese zerfallen wieder in zwei Teile: T. 1—4, die als Einleitung zu betrachten sind, entsprechen den als Überleitung dienenden Takten 15—20; T. 5—15 und 21—31 sind einander fast gleich[1]). — Je zwei Takte bilden rhythmisch und musikalisch die Antwort zu den beiden vorhergehenden. Charakteristisch ist das echt klaviermäßige öftere Wiederholen desselben Tones in einzelnen Takten, so T. 1. 3. 18 in der Form  . Der Nachtanz beginnt, wie der Haupttanz schließt, in *A*-moll und endigt in *D*-moll.

Anm. Haupttanz: Die Pausen für die vierte Stimme im Mittelteil, sowie meist im Schlußteil, fehlen im Mskr. — T. 6. Vagans-Pause fehlt im Mskr. — T. 10 Disk., im Mskr. das *fis* der Kadenz nicht bezeichnet, dgl. T. 14. 32. 38. — T. 19 Disk., letztes 16tel mit Hilfslinie notiert. — T. 31 Disk., 2. Viertel Mskr.: ♪. ♪ statt ♪. 𝅘𝅥𝅯. — T. 39. Schlußtakt, zugleich Anfangstakt; mit Repetitionszeichen, darauf noch die auf den Schluß- bzw. Anfangsakkord folgende Note des ersten Taktes. — Die vox vagans beginnt im Vor- und Nachtanz zwischen Tenor und Baß.

1) Hier entsprechen sich die Gruppen T. 5—15 und T. 21—31 in den drei ersten Takten beinahe, in den übrigen sieben wörtlich.

50. (e.) Spaniol. M. H. von Constantz.

3st., 38 Takte.

Eine weitere, vollständig neue Bearbeitung des aus Nr. 47 bekannten »spanischen« Tenors findet sich in F. IX. 58 als fünfte Nummer; sie ist Hans von Constanz zugeschrieben. Der Tenor ist bis T. 15 genau derselbe wie in dem Kotterschen Satz, nachher aber ist er, wie bei den andern Bearbeitungen, frei weitergeführt. Etwas kürzer als der Satz von Kotter besitzt dieser vor allem viel reichere Verzierungen im Diskant, und auch der Baß ist oft lebhaft koloriert; der Satz wird nicht repetiert.

Anm. T. 13 Disk., letztes 32stel im Mskr. *h*. — T. 15 Disk., letztes 8tel richtig $\bar{f}$ (Mskr. unklar $\bar{g}$). Baß, Mskr. *d c* ohne Oktavstrich. — T. 16/17 Ten. über den Disk. steigend. — T. 29—31 charakteristische Synkopen, z. B.:

(T. 30.) usw.

T. 32 Baß über dem Ten., sehr lebhaft (32stel) verziert. — T. 38 Schlußtakt des Disk. im Mskr. Doppelnote $\bar{h}$-$\bar{\bar{d}}$: , darunter Oktave *G*-*g*. Abschluß mit der großen Terz.

51. (38.) Tancz der schwarcz knab. Jo. Weck.
(39.) Der Hopp tancz.

3st., 33 und 35 Takte, Schluß f-$\bar{f}$-$\bar{\bar{f}}$.

In unseren Tabulaturen finden sich auch eine Anzahl deutscher Tänze, zwei davon, der vorliegende und der Benzenauer, mit Benennungen, wie sie mit Vorliebe im 16. Jahrh. vorkommen[1]). Joh. Weck, der Organist in Freiburg i. B., steuert hier mitten unter den Liedübertragungen des großen Tabulaturbuches einen Tanz bei, der ähnlich wie der Kottersche (Nr. 47) mehr polyphonen Stil aufweist.

Der Tanz »Der schwarze Knabe« war offenbar ein beliebter Volkstanz, erwähnt ihn doch auch der Satiriker Fischart in seiner »Geschichtsklitterung[2]): »hie gilts den Scharrer, den Zäuner, den Kotzendantz, den

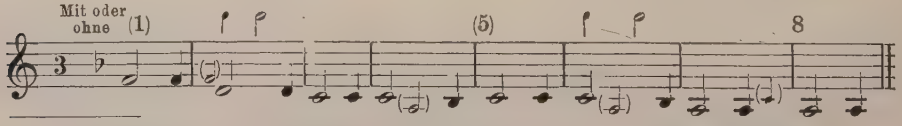
1) Über solche Namen von Tänzen vgl. Böhme, I, S. 257.
2) A. a. O. Vgl. S. 76, Anm. 2, wo die Stelle im Zusammenhang zitiert ist.

Moriscen, den schwartzen knaben, der gern das braun meidlein wolt haben, wann mans ihm geb. Nun Meydlin fort, dran, sprungweiß an Spiß, wie ein junges wild im Spißhart!«

Auch auf einem Manuskriptblatt aus dem 16. Jahrh. befindet sich der Tanz als »Tantzweis geflorieret« für Laute[1]). Auf dem Matth. Merianschen Kupferstich des Totentanzes (1621) spricht der Tod zum »Kirbepfeiffer«[2]):

»Was wölln wir für ein Tântzle haben,
Den Bettler oder schwartzen Knaben?
Mein Kirbehans, Spiel wär nicht gantz,
Wärst du auch nicht an diesem Tantz.«

Böhme[3]) hat Grund zu dem Zweifel, ob der Name des Tanzes »der schwarze Knabe« von irgend einem Fangspiel (der Knabe, der gern ein braunes Mägdlein haben will, es aber nicht bekommt[4])) oder von einem zugrunde gelegten Lied, dessen Text dieses Thema zum Stoff hat, herrührt. Auch ich habe die Frage nicht lösen können. Böhme führt als Musikbeispiel einen Satz aus Weckers Lautenbuch[5]), betitelt »Der schwartz knab dantz« an, aus dem er die mutmaßliche Melodiestimme in seinem Beilagenband[6]) wiedergibt. Daß dies aber wohl kaum die Liedmelodie sein wird[7]), zeigen unsere Sätze; diese besitzen, beide ziemlich übereinstimmend, als Tenor eine Liedmelodie mit ganz regelmäßigem Bau, eine echte Tanzmelodie mit 8taktigen Perioden; sie heißt, aus Vor- und Nachtanz herausgeschält und kombiniert, auf ihren mutmaßlichen Kern zurückgeführt, ungefähr folgendermaßen:



1) Querfolio; mit dem Benzenauer und 3 andern Tänzen. Böhme, I, S. 252.

2) »Todten-Tantz, wie derselbe in der löblichen und weitberühmten Statt Basel, ... gantz künstlich gemahlet zu sehen ist, ... nach dem Original in Kupffer gebracht und heraussgegeben / durch Matthaeum Merian den Eltern.« Frankfurt 1649, fol. 97.

3) Böhme, Tanz I, S. 56 f.

4) Er findet in dem schweizerischen Spiele vom »schwarze Mâ« (beschrieben von Rochholz, Kinderlied, S. 376,) einem Überbleibsel der Pest- und Totentänze, verwandte Züge.

5) H. Jakob Wecker, Basel 1552. »Lautenbuch vonn mancherley schönen lieblichen stücken mit zweyen lautten zůsamen zůschlagen.« Nr. 28 (Exemplar nach Böhme in Wenigerode).

6) Böhme, II, S. 34 (Nr. 61).

7) Entweder hat Böhme eine falsche Stimme seines Lautensatzes für die Liedmelodie gehalten — die von ihm gegebene mutet auch wirklich wie ein florierter Kontrapunkt an —, oder der Satz, den er bei Wecker gefunden hat, stimmt überhaupt in keiner Stimme mit dem unsrigen überein; allerdings schon darin nicht, daß jener gerad-, der unsrige ungeradtaktig ist.

Wie man sieht, eine Melodie im Umfang einer Oktave, echt tanzmäßig, in zwei gleiche Teile zerfallend, deren jeder wieder in zwei Gruppen zu acht Takten teilbar ist. Die Melodie ist überhaupt denkbar einfach, man könnte sie fast auf eine, viermal sich wiederholende Gruppe von 8 Takten zurückführen. T. 1—8 führt zu einem Zwischenschluß; die Periode wird wiederholt mit Ganzschluß (T. 9—16); diese beiden Perioden finden ihrerseits wieder ihre Wiederholung im zweiten Teil der Melodie (T. 17—32)[1].

Wir haben hier einen Tanz mit Nachtanz, wieder der »Hopp tancz« genannt, der mit dem Haupttanz den Tenor gemeinsam hat. Aber auch die andern Stimmen sind in ihrem Grundstock miteinander identisch, aber ganz verschieden voneinander koloriert. Obschon beide Teile auch in derselben ungeraden Taktart stehen und, aber nur scheinbar, gleiches Tempo haben, so ist doch mit Sicherheit anzunehmen, daß der erste als Haupttanz einen gemessenen Charakter trägt, der Nachtanz dagegen als bedeutend schneller aufzufassen ist, schon allein darum, weil er viel weniger Koloraturen und einen bedeutend ruhigeren Gang des Diskants, auch des Basses aufweist.

Der Tenor lautet bei beiden Tänzen fast vollkommen gleich; die andern Stimmen sind frei hinzukomponiert und richten sich in keiner Weise nach dem Periodenbau der Melodie, ein Grund mehr für die Ansicht, daß hier ein bloßes Vortragsstück, nicht ein Tanz zu praktischer Verwendung vorliegt. Dem Hopptanz ist ein zweiter Schluß (von 5 Takten) beigegeben, der gleich wie der erste beginnt und endet, dessen zwei mittlere Takte jedoch eine Terz höher als die entsprechenden des ersten Schlusses

1) Nur ist hier der Anfang der ersten Hälfte des 2. Teils verändert, aber im 3. Takt entspricht sie schon wieder dem 3. Takt des 1. Teils. — Ähnlich, aber nicht ganz so einfach ist das Tanzlied Nr. 47 bei Böhme (II, S. 47) gebaut; die Gruppen sind hier 3taktig; die erste Hälfte des 2. Teils ist 4taktig, wieder zweiteilig, und bringt etwas ganz Neues.

liegen, deshalb die musikalisch bei weitem ausdrucksvollere Lesart darstellen. Eine Erklärung für diese doppelte Version ergibt sich leicht: Es ist der Umfang der Clavichord-Klaviatur, was bei der Auswahl der beiden Versionen den Ausschlag gibt; in damaliger Zeit reichte er noch sehr oft nur bis $\bar{f}$; recht häufig allerdings kamen auch damals schon, wie wir von Virdung wissen, Instrumente mit einem Umfang von bis zu vier Oktaven und mehr vor[1]).

Anm. Der Tenor ist bei beiden Stücken hin und wieder durch Pausen unterbrochen; auch sind oft Zwischennoten, etwa bei Kadenzbildungen usw., eingefügt. — In der Zusetzung des ♭ sind ganz die Regeln des Vokalsatzes maßgebend.

Vortanz: T. 9 Disk., 2.—7. Note im Mskr. 32stel statt 16teln, im Baß richtig. — T. 15 Disk., Note 3 und 4 im Mskr. zuerst als 8tel, dann Fahne durchstrichen . — T. 20 letztes Viertel: selbständige Stimmführung zwischen Disk. und Ten.! — Am Schlusse sind zwei Takte, die Anfangstakte, angefügt; darauf folgt das Wiederholungszeichen. Hier wird wohl wieder bis zum Schlusse wiederholt. Vgl. Bemerkung zu Satz i (»Kochersberger Spanieler«) S. 80.

Nachtanz: T. 1 Vorzeichnung in jeder Stimme: 3. — T. 10 Disk., im Mskr. 3. Viertel $^4/_{32}$tel statt $^4/_{16}$tel; desgl. T. 34, in T. 22 korrigiert. — T. 11 Disk., 3. Viertel im Mskr. fälschlich als 8tel. — T. 18 Disk., nach dem letzten 16tel des Taktes noch eine überzählige 16tel-Note ($\bar{c}$). — T. 21 Disk., im Mskr. 1. Note $^1/_8$ mit durchstrichener Fahne. — T. 31 ff. im Mskr. zum *G*- und *D*-Schlüssel auf der 2. und 4. Linie fälschlich noch auf der untersten ein *C*-Schlüssel. — Hier der Schluß um 2 Takte weiter ausgedehnt als im Vortanz.

52. (44.) Dantz moss. Benczenauher M. H. v. Constantz.

3st., Schluß *F-f-f̄*. 33 Takte.

Wieder ein Satz über einen bekannten Tenor, über das berühmte Benzenauer-Lied, das hier in ein »dantz moss«, Tanzmaß gebracht ist. Den 21strophigen Originaltext[2]), der »Nun wölt ir hören singen« beginnt, hier wiederzugeben, ist umsoweniger nötig, als wir ja keine Liedübertragung vor uns haben, er zudem bei Liliencron und Böhme[3]) bequem

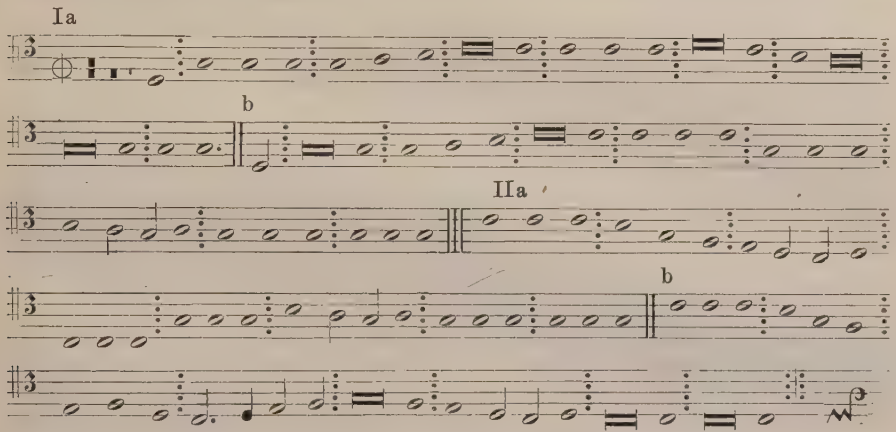
1) Vgl. Teil II.

2) Der Text ist vielfach erhalten, u. a. auf einem fliegenden Blatt (Nr. 39 im Weimarer Sammelband, Großherzogl. Bibl., sign. 14, 6: 60e): »Das Liede von dem Bentzenawer im Bayerland, wie es jm zů Kopfsteyn ergangen ist«, Nürnberg um 1530, wonach Böhme ihn abdruckt. Eine ältere Lesart auf einem fliegenden Blatte von 1505, danach Uhland Nr. 174. Vgl. Böhme, Altd. Liederbuch, S. 471, Anm.; Liliencron, Volksl. um 1530, S. 44/45 Anm.

3) R. von Liliencron, Histor. Volkslied, Nr. 246B. Dann in »Deutsches Leben im Volkslied um 1530«. Nr. 11, S.44 ff. — F. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch, Nr. 381. — Erk-Böhme, Liederhort, II, S. 50.

zugänglich ist. Das Lied handelt von dem unglücklichen Helden, »dem Bentzenawer, wie es jm zů Kopfsteyn ergangen ist« [1]). Die Melodie wurde zu vielen andern Liedern politischen und religiösen Inhalts verwendet, die jeweilen unter ihrem Namen erscheinen; so findet sie sich z. B. zu dem 31strophigen Text »Wohlauff jr lieben landesknecht« [2]). Die Melodie ist in derselben Dresdener Handschrift, die den letztgenannten Text enthält, zweimal vorhanden, das zweitemal zu ebendiesem, das erstemal zum Benzenauertext selbst; Böhme gibt sie ebenfalls wieder [3]). Fragmente daraus finden sich auch schon bei Forster und Schmeltzel [4]), die wieder Böhme (a. a. O.) anführt.

Endlich gibt das Liederbuch des Baslers Iselin [5]) den Tenor des Benzenauerliedes, der hier vollständig zu einer Tanzweise im dreizeitigen Takt ausgestaltet ist [6]). Der 3-Takt ist in seine Untereinheiten zerlegt, »ausgetrommelt«, wie Böhme es nennt, und heißt folgendermaßen:



Denkt man sich nun diese Melodie in zweizeitigen, also wieder geraden Takt zerlegt, und zwar ganz äußerlich so, daß statt nach

1) Schlacht bei Kopfstein 1504.

2) Vgl. Wackernagel, Kirchenlied, III, 1479. Böhme setzt die Entstehung dieses Liedes in die Jahre 1547—50. Es trägt den Titel »Ein lied und vermanung an die Lantzknechte, das sie der armen Christenheyt und jhrem lieben Vaterlande beystehen, und die verechter und verherer desselben straffen wollten. In des Pentzenawers Thon zu singen.« und findet sich in der Handschrift Dresden, Cod. M. 53 (Liederhandschrift aus der Mitte des 16. Jh.).

3) Böhme, Altd. Liederbuch, Nr. 381. — Geschichte des Tanzes, II, S. 34 (Nr. 60[b]).

4) Forster, Liederbuch, II (1540), Nr. 60. — Schmeltzel, Lieder, Quodlibets; 4 Stimmbücher, Nürnberg 1544, Nr. 6.

5) Basler Univ.-Bibl., Mskr. F. X. 21, fol. 62[a] (Nr. 54). Vgl. Richter, Katalog, S. 63; Meier, Diss. Basel, S. 91. Abgedruckt bei Böhme, Geschichte des Tanzes, II, S. 34, Nr. 60[a].

6) Iselins Liederbuch bietet die Tenorstimme zu mehrstimmigen Liedern (die übrigen Stimmen sind verloren), was hier übrigens schon, wie Böhme bemerkt, durch die Eingangspausen bewiesen wird.

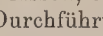
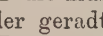
dem 3. Viertel nach dem zweiten der Takteinschnitt erfolgt, also [1] usw., so ergibt sich die Gestalt des Tenors, wie er, gegenüber Iselin um eine Quinte tiefer gelegt, zu unserm Tanzstücke verwendet worden ist. Wir haben also einen geradtaktigen Tanz vor uns, der ganz, wie es die Melodie erfordert, in zwei Hauptteile zerfällt; auch deren beide jeweilen 12taktige Gruppen sind deutlich kenntlich: Unsere Bearbeitung von H. von Constanz wahrt nämlich den Bau der Melodie auch in den beiden frei hinzugesetzten Stimmen vollständig. Während hier im ersten Teil ein Wiederholungszeichen (bei T. 12) die (bei Iselin ausgeschriebene) Repetition verlangt, so ist die Wiederholung im zweiten Teil unseres Satzes ausgeschrieben (also T. 13—24 entspricht T. 25—33), aus dem Grunde, weil sie nach dem 5. (29.) Takte einen gegenüber der ersten Hälfte des 2. Teils wesentlich veränderten und um 3 Takte gekürzten Abschluß besitzt[2]).

Unserm Hauptsatze folgt dann noch ein 12taktiges Sätzchen, ohne Titel usw.; an eine Möglichkeit, daß es zum großen Satze, bei der durch das erste Wiederholungszeichen im Manuskript geforderten Repetition, an Stelle der Takte 30—33 als Koda zu treten bestimmt war (dafür spräche der Umstand, daß im Original des Hauptsatzes zwischen T. 29 und 30 ein halber Takt eingeschoben ist, der, nur im Diskant vorhanden, einen Achtelauftakt ($\bar{g}$) zu den folgenden Takten darstellt und diese so vom Satze gleichsam lostrennt), ist angesichts der motivisch dem Hauptsatz fast ganz fremden Anlage schwer zu glauben. — Dieses Sätzchen zerfällt in 6 Gruppen zu je 2 Takten, die einander — außer der vierten, die sich zur dritten wie deren Antwort verhält — fast wörtlich wiederholen; durch veränderte Motivbildung sind die beiden letzten Gruppen (T. 9—12) als Koda gekennzeichnet.

Anm. Besonders im Ten. gewinnt die Bezeichnung $\dot{\bar{c}}$ durch Übersetzen des Striches oft die Form $\hat{c}$ (nur bei diesem Schreiber), was ihr das Aussehen einer Fermate gibt. — T. 7 Disk., 1.—3. Note abwärts gestrichen, desgl. 1. Hälfte von T. 14, der ganze T. 15, 24, 26, 27, natürlich aus Raummangel. — T. 12 ist die Schlußnote im System $\tilde{c}$ geschrieben; hier ist natürlich an eine Fermate zu denken. — Zwischen T. 29 und 30 ein halber Takt eingeschoben ($\bar{g}$), nur Disk. — T. 33, die Schlußnote weiß. — Zweites Sätzchen: T. 1 Disk., 6. Note im Mskr. ganz undeutlich als b bezeichnet. — In T. 5 steht im Orig. zwischen dem 1. und 2. Viertel etwas unterhalb der Baßzeile: »A sic«, eine Bemerkung, die ich nicht erklären kann. — Nach T. 2, 4, 6 befinden sich durch das System (analog unsern heutigen Taktstrichen) Trennungsstriche, die die ersten drei Gruppen voneinander absondern. Merk-

1) In unserm Stücke fällt der Auftakt weg. — Im zweiten Teil trifft das nicht mehr genau zu; der Tenor ist hier auch sonst ziemlich verändert.

2) Auch im Schlußtakte ist ein Wiederholungszeichen angebracht.

würdigerweise fordert von hier an die Schreibweise und äußere Anlage des Schlusses (vgl. z. B. die Anm. zu T. 7) dazu auf, eine Taktänderung (ungerade) eintreten zu lassen, obschon die musikalische Anlage gänzlich dagegen spricht. Bei der Durchführung der geradtaktigen Einteilung ist der Schluß weiblich. — T. 7, Baß notiert  , später sogar  , während in den Unterstimmen sonst überall das Gitter, also auftrittt. — Nach T. 7 findet sich ein kürzerer Strich in der Baßstimme. — Die zweite Stimme setzt zeitweilig aus. — Die Bewegung aller Stimmen ist lebhafter als im Hauptsatz, namentlich der Baß ist stark bewegt. — Die Schlußnote weiß, mit Fermate.

53. (c.) Ein ander dancz eodem authore[1]). (d.) Hopper dancz.

a) 4st., Schluß c-g-$\bar{c}$-$\bar{\bar{c}}$. 25 Takte. b) 4st., Schluß c-(c)-$\bar{c}$. 23 Takte.

Wieder ein 4stimmiger, dreizeitiger, ganz freier Tanz von Joh. Weck[1]), gefolgt von einem ganz von ihm abgeleiteten, eng an ihn sich anlehnenden Nachtanz in um die Hälfte verkürztem, ebenfalls 3teiligem Zeitmaß. Beide Sätze sind echt tanzmäßig gegliedert, d. h. sie zerfallen in je zwei Teile mit Koda, die beiden Teile wieder in je zwei 4taktige, einander gleichlautende, nur in den Verzierungen abweichende Gruppen. Die Koda ist im Nachtanz fast ganz 3stimmig.

Anm. Haupttanz: Die 4. Stimme (Vagans) hat keine feste Stelle. — T. 7 = T. 15. — Die Wiederholung ist in der Regel etwas lebhafter verziert; auch die Unterstimmen sind nicht genau übereinstimmend. — T. 8/9 in den Unterstimmen Oktaven und Quinten, aber durch den Periodenbau (Einschnitt) etwas gemildert. — T. 18 Disk., 1. Viertel abwärts gestrichen. — T. 22 Disk., f mit Hilfslinie. Disk. bis nach f (unter den Alt: $\bar{g}$) herabgehend. — T. 23 Disk., 3. Achtel im Mskr. ohne Punkt.

Nachtanz: T. 4 Alt, im Mskr. fälschlich $\dot{\bar{c}}$ $\bar{c}$ statt $\bar{c}$ $\bar{c}$ bewertet. — Von T. 18 an 3stimmig. — T. 22 Disk., a mit Hilfslinie. — Der Alt behält seine Lage bei. — Die Wiederholungen der 4taktigen Gruppen sind hier, auch in den Verzierungen, fast wörtlich. — Der Nachtanz bricht 2 Takte früher als der Vortanz ab.

---

1) »eodem authore« von Amerbachs Hand zugefügt. Ein »ander« Tanz bezieht sich auf den ihm vorhergehenden Spanier von Weck (Nr. 49), eodem authore also auf Weck. Vgl. S. 81.

C. Freie Sätze.

Neben den Liedbearbeitungen und Tanzsätzen bringt unsere Handschrift F. IX. 22 auch eine Anzahl freier oder scheinbar freier Sätze ohne Titel, die sich, soweit sich erkennen läßt, weder an eine Partiturvorlage anschließen, noch einen bestimmten Tenor verwenden[1]). Die Sätze, nach ihren Benennungen geordnet, sind (Notenbeilagen Nr. 54 ff.):

Harmonia:	in *sol.*	Nr. 6
Fantasia:	in *ut.*	Nr. 20
Prohoemium:	in *re.*	Nr. 26
	in *re.*	Nr. 35
Praeludium:	in *la.*	Nr. 32
	in *fa.*	Nr. 36
Anabole:	in *fa.*	Nr. 33
Praeambulum:	in *fa.*	Nr. 34
	in *sol.*	Nr. 37
Carmen:	in *sol.*	Nr. 40

Alle diese Sätze sind ausnahmslos ausdrücklich Kotter zugeschrieben, ein Beweis mehr dafür, daß Kotter auch an den andern Sätzen mehr als bloß äußerlichen, d. h. als Abschreiber, Anteil hat. Was von diesen — meist ziemlich kurzen — Stücken in bezug auf Faktur usw. gesagt werden kann, gilt also auch von Kotters Kompositionspraxis überhaupt; es beweist auch deutlich deren Verwandtschaft mit den intavolierten Stücken. Auffallend ist, daß hier, ebenfalls überall, die Tonarten genannt sind; alle, bezeichnenderweise aber außer der auf *mi*, kommen vor. Diese Stücke in erster Linie sind bedeutsam nicht nur für einen dem Vokalstil gegenüber selbständigen Instrumentalstil, den zu erkennen nicht gerade schwer fällt, sondern auch teilweise für einen von der Orgel losgelösten Instrumentalstil, für den

1) Daß vielleicht auch bei den ganz freien Stücken doch in einzelnen Fällen der Tenor eines Liedes verwendet oder wenigstens auf einen solchen angespielt wurde, oder daß sogar bei einigen unserer als freie angesehenen Sätze eine Partiturvorlage vorliegen könnte, ist nicht ganz ausgeschlossen (vgl. das »Carmen« und die »Harmonia«; bei dem »Finale in *re* sive preambalon« bei Kleber fol. 162^{v} findet sich die Bemerkung, die sich wohl auf den Intavolator bezieht: »O. Zellis Mariae«). — »Carmen« und »Harmonia« sind hier eingereiht, da keine bestimmte Vorlage nachweisbar ist.

spezielle Kennzeichen allerdings noch nicht sehr deutlich und noch nicht sehr häufig sind. Mit einiger Einschränkung darf Kotter also als einer der ersten bekannten Komponisten angesprochen werden, die neben Orgelkompositionen — dem selbstverständlichen Schaffensgebiet eines Organisten — bewußt solche für Klavier geschrieben haben. Denn unsere Sammlung ist, wie einleitungsweise gesagt wurde, für ein Amerbachisches Hausinstrument, für das Clavichord, geschrieben. So dürften also diese freien Sätze wohl die frühesten Originalkompositionen für Klavier sein, die wir bis jetzt kennen, und so die ersten Beweise bilden für eine schon im Anfang des 16. Jahrhunderts bestehende, wenn auch noch nicht sehr tief gehende Trennung von Klavier- und Orgelstil. D. h. der Komponist, der die Stücke für Klavier schrieb, mußte, da er von der Orgel herkam, in seinem Stil notwendigerweise noch in deren Bann stehen; aber doch hat er sich auch teilweise schon davon zu emanzipieren gewußt, so daß die einen unserer freien Sätze ihre Bestimmung fürs Klavier deutlicher erkennen lassen als die andern. — Neben diesem stilistischen Gesichtspunkte verdient aber auch besonders die formale Seite angesichts der vielen verschiedenartigen Benennungen der freien Stücke unsere Aufmerksamkeit. In die Benennungen Praeludium, Praeambulum usw. ein gewisses System zu bringen und sie deutlich gegeneinander abzugrenzen, scheint aussichtslos zu sein, denn ihre stilistischen oder formalen Unterschiede fallen nicht mit dem Wechsel ihrer Benennungen zusammen. Man darf wohl sogar mit ziemlicher Sicherheit sagen, daß die verschiedenen Bezeichnungen Praeludium, Prooemium, Ἀναβολή, Fantasia, Praeambulum in dieser Frühzeit der instrumentalen Komposition noch keine verschiedenen Kompositionsformen voneinander unterscheiden wollen, sondern daß es einfach Benennungen für solche Sätze sind, die von jeglicher Vorlage losgelöst sind[1]). Abgesehen davon, daß Praeambulum und Prohoemium ungefähr dasselbe bezeichnen wie Praeludium[2]), nämlich

1) Daß der Unterschied nicht im Kompositionsstil liegt, beweisen die beiden Praeludien Nr. 57 und 61, deren erstes überwiegend akkordisch, das zweite völlig polyphon ist. — Spezielle Formen lassen sich überhaupt kaum feststellen. — Ebenfalls deutlich spricht die Bezeichnungsart des Index, die die Benennungen oft miteinander vertauscht. So heißt die »harmonia« im Index »carmen«, ebenso die »fantasia«; das »prooemium« Nr. 56 heißt »praeambulum«, das »Praeludium« Nr. 61 »Ἀναβολή« (indessen könnte hier auch ein Irrtum vorliegen). Nr. 57, 59, 60, 62, 63 sind im Index gleich bezeichnet, wie in der Tabulatur. Nr. 61 »Ἀναβολή« ist im Index an der zugehörigen Stelle ausgelassen.

2) praeludium = Vorspiel, praeambulum desgl., beides keine klassischen Wörter. Dagegen wird προοίμιον schon von Pindar gebraucht (vgl. οἶμος ἀοιδῆς = der Verlauf, die Weise des Liedes). Nach Pape (griech. Lex.) ist π. auch eine Art kleiner lyrischer Gesänge, die vor einem größeren Hymnus angestimmt wurden, z. B. τὸ εἰς τὸν Ἀπόλλω προοίμιον. Auch vom klass. Latein übernommen, vgl. besonders den stark auf das 15./16. Jh. einwirkenden Quintilian, Inst, orat. IV, 1, 53, auch Cic. de orat. II, 80. Auch die Anwendung dieses Wortes zeigt den Einfluß des Humanismus auf Kotter. —

ein Vorspiel, sind auch sie gegen letzteres und gegeneinander nicht abzugrenzen [1]).

Neben prae- bzw. preambulum kommt auch das gräzisierte preambalon (und -um) vor. Hr. Prof. J. Stroux in Basel macht mich darauf aufmerksam, daß auch Ἀναβολή als Vorspiel klassisches Griechisch ist; schon die antiken Grammatiker knüpfen zur Erklärung an den Homervers Od. α 155 an, vgl. Aristoph. Friede v. 330 mit Schol. und Scholion zu Theocr. VI. 20: τὸ ἀναβάλλω σημαίνει ... τὸ προοιμιάζω, wonach also auch Ἀναβολή mit Prooemium zusammenfallen würde. Es wäre interessant, festzustellen, welcher antik gerichtete Geist diese Ausdrücke in der Musik wieder einführte.

1) Die beiden Praeludien Nr. 56 und 60 machen teilweise fast den Eindruck, als ob sie Partiturübertragungen wären. So erinnert z. B. in Nr. 60 der 4. Takt mit seinem Zusammenfallen von *fis* und *f* in Diskant und Alt an die durchaus selbständige Stimmenführung der Liedsätze; nichtsdestoweniger kann es sich natürlich auch einfach um die übliche Kompositionspraxis handeln (vgl. S. 100). — Eine Vergleichung unter sich ermöglichen am ehesten die Praeambeln, da wir nicht nur bei Kotter zwei solche (Nr. 59. 62) finden, sondern die freien Sätze für Orgel, die als Vorläufer bzw. Zeitgenossen — im Buxheimer Orgelbuch, bei Paumann und bei Kleber — zur Vergleichung in Betracht kommen, meistens Praeambeln heißen. Hier kann man am ehesten von einer freien, fantasieartigen Stilgattung sprechen, bei der das kontrapunktische Element zurückgedrängt wird, — hätten wir nicht den Kotterschen Satz Nr. 62, der wieder ganz einer Liedübertragung mit kanonischem Anfang ähnlich sieht. — Die Verwandtschaft unserer freien Sätze mit dem italienischen Ricercar ist naheliegend, da diese Originalorgelform, die später so große Bedeutung gewinnt, zu dieser Zeit auch noch keine eigentliche Physiognomie in Form und Stil aufweist. Im »vocabulario della Crusca« wird das Ricercar als »una spezie di sonata o di preludio« bezeichnet. (Vgl. Wasielewski, Gesch. d. Instrumentalmusik, S. 117.) Die »kleinen, an sich bedeutungslosen Instrumentalsätzchen«, welche als Vor- und Nachspiele zu zur Laute gesungenen Liedern auftreten, werden von Fr. Bossoniensis (s. u.) ausdrücklich »Ricercari« benannt, sind also Prae- (bzw. Post-)ludien par excellence. Adrian Willaert veröffentlicht noch 1549 (Gardano, Venedig) Orgelstücke unter der Bezeichnung »Fantasie o Ricercari», wo aber gleichwie in den Ricercaren von Buus (»Recercari da cantare e sonare d'organo« etc., Venedig 1547) das Wesen des Satzes in seinem fugierten Stile liegt, wie er später als eigentliches Merkmal des R. gilt. Über Ricercar und Fantasia vgl. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, S. 29 ff. — [In seinem Handbuch II. 1, S. 448 f. weist übrigens Riemann nach, daß Willaerts Verdienste um die Schöpfung des Ric. im neueren Sinne erheblich verringert werden durch seine Vorgänger, wie namentlich L. Milan (Fantasias!)]. — Am meisten solcher fantasieartiger Sätze finden sich in den Lautenbüchern, die sie, meist nach Belieben betitelt, mitten unter Tänzen, auch mit Liedern zusammen bringen. Neben Tänzen weisen Praeambeln, Ricercari und Fantasias auf die Lautenbücher eines Dalza (»Intabolatura de Lauto. Libro quarto. Padovane diverse. Calate a la spagnola. Calate a la taliana. Tastar de corde con li suoi recercar drietro. Frottole. Ioan ambrosio.« Venedig, Petrucci 1508), Judenkunig (»Ain schone kunstliche underweisung ... den rechten grund zu lernen auff der Lautten und Geygen« 1523, enthält u. a. ein »Priamell« und ein »Priambel«), Don Luiz Milan (»Libro de musica de Vihuela de mano. Intitulado: el Maestro.« Valencia 1536, enthält neben Tänzen und Liedern 39 Fantasias. — Ed. G. Morphy), Francesco Spinaccino (»Intabulatura de lauto, libro I« 1507 Venedig, Petrucci; enthält Lieder, Tänze, Ricercari), Franciscus Bossinensis (»Tenori e Contrabassi intabolati col Sopran in canto figurato per cantar e sonar«, Petrucci 1509; enthält Lieder und 26 Ricercari). — So verspricht auch Hans Newsidler im zweiten Teil seines Lautenbuches (1536) »vil ausserlessner kunstreicher stuck von Fantaseyen, Preambeln, Psalmen und Muteten«, bringt aber von freien Sätzen nur zwei: ein »seer guter organistischer Preambel« (Nr. I) und ein »sehr kunstreicher Preambel oder Fantasey« (Nr. XLI; abgedruckt bei Körte, S. 138 ff.); hier werden, wie man sieht, Praeambel und Fantasie gleichgesetzt.

Es geben also die Benennungen keine Gruppierungsmöglichkeiten an die Hand. Da auch die äußere Form der Stücke durchaus keine bestimmten Gesetze erkennen läßt, so könnte man sie am ehesten in solche polyphonen und solche akkordischen Charakters einteilen; die der ersten Art sind zum Teil streng polyphon, zum Teil weniger streng; sie weisen eine enge Anlehnung an die Liedkomposition auf und zeigen, daß der reine Instrumentalstil zum Teil stark von der mehrstimmigen Musik abhängig ist[1]). Bedeutungsvoller in geschichtlicher Beziehung sind die Stücke der zweiten Art, die akkordischen Charakter tragen; hier sieht man, wie sich neben dem von der Vokalkomposition abhängigen Stil noch ein anderer, spezieller Instrumentalstil entwickelt hat, zuerst frei rhapsodisch gehalten, oft mit Akkordpartien untermischt; Vorläufer dieser Gattung auf dem Gebiet der Orgel besitzen wir eben in den Praeambeln aus dem Buxheimer Orgelbuche und von Paumann. Ein Spezialgebiet daraus bildet dann die rein akkordische Kompositionsweise, die zugleich die typischen Beispiele für einen der Eigenart der Orgel zuwiderlaufenden Stil, den Klavierstil, liefert[2]).

54. (6.) Harmonia in *sol.*

»Joannis Kotter musici extra omnis ingenii aleam positi«[3]).

Durchgängig 3 selbständige Stimmen. Schluß *G-g-ḡ*. 37 Takte.

Die Form dieser »Harmonia« nähert sich ganz der Hofheimerschen Liedform[4]); wo Kotter Neues schafft, verrät er deutlich, in welche Schule er gegangen ist. Das Stück zerfällt in zwei gleichlange Hauptteile, von

1) Wasielewski (Gesch. d. Instrumentalmusik, S. 123) sagt im Hinblick auf die freien Sätze in Lauten- und Orgeltabulaturbüchern der Zeit um 1540, allerdings nur teilweise mit Recht: »Alle diese Tonstücke machen entschieden den Eindruck von Nachbildungen des gleichzeitig herrschenden mehrstimmigen Vokalsatzes. Vergeblich sucht man in ihnen ein selbst bewußt gezeugtes instrumentales Element sowohl nach Seite des Technischen wie des Geistigen.«

2 Von dieser freien Form redet auch Mich. Praetorius, wenn er (Syntagma mus. 1619, III, S. 25) sagt, die Toccata sei »ein Praeambulum oder Praeludium, welches der Organist, wenn er erstlich uff die Orgel oder Clavicymbalum greifft, ehe er ein Mutet oder Fugen anfehet, aus seinem Kopf vorher fantasirt, mit schlechten entzelen Griffen und Coloraturen etc. Einer aber hat diese, der ander ein andere Art, davon weitläufftig zu tractiren allhier unnötig.«

Bei Kotter gehören zu dieser Art das Preludium in *la* (57), die Anabole (58), mit gewisser Einschränkung auch das Praeambulum in *fa* (59).

3) Eine klassische Wendung, die nur auf die umfassenden Kenntnisse eines Gelehrten wie Bonif. Amerbach zurückgeführt werden kann; sie ist nach der wohl ziemlich einzig dastehenden Phrase bei Plinius in der nat. hist. (praef. § 7) gebildet: »M. Tullius extra omnem ingenii aleam positus.« Daß es Gedächtniszitat ist, zeigt die auch einen guten Sinn ergebende Beziehung des omnis zu ingenii statt zu aleam.

4) Vgl. S. 12, Anm. zu »Min ainigs A«.

denen der zweite eine ganz freie Variation des ersten ist[1]), und einen kürzeren Schlußteil, so daß sich also das bekannte Liedschema ergibt A-A-B. Diese drei Teile zerfallen wieder in je zwei Hälften[2]), die man clausulae nennen kann[3]), die ersten zu 6 und 8 Takten, der dritte zu 5 und 4 Takten; das Schema heißt also: A^1 (T. 1—14): a) 1—6, b) 7—14. A^2 (Variation; T. 15—28): a) 15—20, b) 21—28. B (T. 29—37): a) 29—33, b) 34—37. — Es ist interessant, daß der erste Teilschluß des ersten Teils in unserm *C*-dur, der des zweiten in *A*-moll, der erste Hauptschluß in *G*-dur, der zweite in *D*-dur stattfindet. Obschon das ganze Stück in harmonischer Beziehung noch ziemlich stark schwankt, ist doch jeweilen ein bewußtes Hinarbeiten auf diese wohl mit Berechnung angebrachten Schlüsse zu konstatieren. Dem Diskant, der hier die wichtigste Stimme ist, liegt die mixolydische Tonart zugrunde (*fis* nur bei Schlußwendungen). Im allgemeinen weicht das Stück in Stil und Verzierungstechnik in keinem Teile von einer Liedbearbeitung ab, so daß man fast eine Notenvorlage annehmen muß[4]). Für rein instrumentalen Charakter spricht die teilweise sprunghafte Baß- (und Tenor-)führung[5]).

Was der Titel »Harmonia« eigentlich sagen will, ist unklar. Die Definition des Wortes »harmonia« in dem ältesten Musiklexikon, dem »terminorum musicae diffinitorium« des Joh. Tinctoris (vor 1477), »armonia est amenitas quedam ex conuenienti sono causata«, erstreckt sich nicht auf Form oder Stil einer Kompositionsgattung, gestattet also weiter keinen Schluß, als vielleicht den, daß hier ein größeres Gewicht auf angenehmen Zusammenklang gelegt worden sein dürfte, als auf selbständige Stimmführung[6]).

---

1) Namentlich in der »Harmonisierung« verschieden vom ersten Teil.

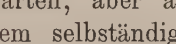
2) Hofheimerisch ist hier besonders, wie jede zweite Hälfte erst im zweiten Viertel nach dem Ganztaktschluß beginnt, das erste in allen Stimmen pausiert. — Zwischen A^1 und A^2 ist ein ganzer Takt Pause.

3) »Clausula est cuiuslibet partis cantus particula in fine cuius vel quies generalis vel perfectio reperitur.« (Vgl. Tinctoris Diff., Chrys.-Jb., S. 74.)

4) Im Index ist das Stück als »Carmen« bezeichnet. Nach Tinctoris ist Carmen etwas, »quidquid cantari potest«, also ein Gesangstück. Vgl. Nr. 63, Carmen in *sol.*

5) Vgl. T. 10 ff., 15 ff., 21 ff., 35 ff.

6) Auch das Wort Euphonia definiert Tinctoris: »eufonia idem est quod armonia«. Des weiteren heißt es aber auch: »melodia idem est quod armonia«, was Bellermann zu der Bemerkung veranlaßt, Tinctoris habe mit der die harmonia betreffenden Stelle sagen wollen, »daß die in einer Musik angewandten Töne in einem harmonischen Verhältnis stehen«. Tinctoris unterscheidet dann noch zwischen »melos« (»melos idem est quod armonia«) und »melum« (»melum idem est quod cantus«); den Cantus aber bestimmt er mit folgenden Worten: »Cantus est multitudo ex unisonis constituta« und teilt ihn in einen ein- und einen mehrstimmigen ab. Die Definitionen, wie sie Tinctoris gibt, sind nun eigentlich klar; die der »armonia« bezeichnet ziemlich unzweideutig den Zusammenklang und nähert sich unserer heutigen Bedeutung. Cantus ist eine ein- oder mehrstimmige Folge von Tönen. Da nun einerseits melodia und harmonia dasselbe bedeuten sollen, melos weil mit armonia, deshalb auch mit melodia

Anm. T. 6 Disk., Abschluß mit der Terz von *C*-dur. — T. 15 Disk., Verlängerungspunkt mit unrichtiger Geltungsdauer im Mskr.:  , wie das hin und wieder vorkommt. — T. 18 (Disk., Ten.), T. 27 usw. besonders deutliche selbständige Stimmenführung. — Die Hauptschlüsse der einzelnen Teile immer in leeren Oktaven, nur die Nebenschlüsse mit Verwendung der Terz (*C*-dur) und Quinte (*A*-moll).

55. (20.) Fantasia in *ut*. Johan Kotter.

3 st. Schluß: *c*-(*c*)-$\bar{c}$. 35 Takte.

Unsere Fantasia ist gewiß einer der ältesten so betitelten Sätze für Clavichord oder Orgel, vielleicht der älteste überhaupt[1]); in der Lautenmusik allerdings ist diese Bezeichnung keine Seltenheit[2]). In einer »Fantasia« sollte man vielleicht noch am ehesten eine gänzlich freie Klavier- bzw. Orgelform erwarten, aber auch hier bei unserm Satze läßt sich nicht viel von einem selbständigen Instrumentalstil in dem Sinne erkennen, daß man etwa von einem bewußten Gegensatz zum Vokalstil reden könnte (wie dies dann etwa bei Nr. 57 der Fall ist). Es ist das Merkmal — wenn das in dieser Zeit ein unzweideutiges Merkmal ist — dieser Stücke, wie Praeambel, Fantasie, Ricercar, daß es sich bei dieser Gattung, wie Riemann[3]) trefflich sich ausdrückt, »um ein Spiel mit motivischen Imitationen in verschiedenen Tonlagen nach Art des durchimitierenden Vokalstiles der Schule Okeghems handelt,

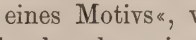
---

identisch, melum mit melos jedenfalls gleichbedeutend (das griechische *τὸ μέλος* in melos einfach übernommen, in melum latinisiert), also alle mit harmonia identisch sind, anderseits melum aber auch dasselbe ist wie cantus, so ergibt sich auf den ersten Blick ein Widerspruch, den Bellermnnn in der oben angedeuteten Weise löst. [Für das Wort melodia und melos gehe ich von der heutigen Bedeutung aus, die es als Melodie, eine Folge von Tönen, auffaßt; letztere heißt bei Tinctoris »coniunctio«]. Man darf nun, wie ich glaube, wenn man die dargelegten Verhältnisse etwas miteinander in Einklang bringen will, wohl annehmen, daß auch die »harmonia« wie der »cantus« in ein- und mehrstimmige zu teilen ist (sonst hätte Tinctoris auch die musica harmonica »quae per vocem practicatur humanam «wohl genauer präzisiert). So wäre melos und melodia also gleich der einstimmigen harmonia (simplex, simpliciter aedita, = cantus simplex), wie es Bellermann auch voraussetzt, die aber Tinctoris nicht angibt, und der cantus compositus entspräche der zweiten Bedeutung von harmonia, dem Zusammenklang, worauf sich das convenire in Tinctoris Definition wohl allein beziehen kann (vgl. signum convenientiae = das Zeichen, wo alle Stimmen zusammentreffen). — So ist es verständlich, daß man dann »harmonia« auf ein mehrstimmiges Stück anwendete. — Das etwa 70 Jahre jüngere Motettenwerk von Jac. Gallus (Handl) trägt die Aufschrift: »opus musicum harmoniarum«, dessen Inhaltsverzeichnis: »index harmoniarum«. Die Motettensammlung von L. Lechner (Nürnberg 1583) heißt »harmonicae miscellae«.

1) Etwas später findet sich bei Kleber eine »Fantasy in *fa*«.

2) Vgl. S. 92, Anm. 1.

3) Handbuch der Musikgesch., II, 1, S. 445.

und daß nicht durch das ganze Stück ein Motiv beibehalten wird, sondern mehr oder minder markierte Abschnitte jeder ein anderes Motiv durchführen«. Das trifft, wenn auch mit dem zweiten Teil in noch deutlicherer Weise erst bei anderen unserer Stücke (vgl. Nr. 56, 60, 61)[1]), schon so ziemlich bei unserm Satze zu. Charakteristisch ist hier das immer wieder eintretende Aufsuchen (»ricercar«!) eines Motivs, das »Fortspinnen eines Motivs«, wie es Körte[2]) nennt, »durch verschiedene Stimmen hindurch, ohne eigentliche straffe Gliederung und ohne periodischen Bau«, fast »ohne logische Entwicklung«, in unserm Falle des bekannten Motivs  , das immer wieder an verschiedenen Orten, zum ersten Male im Diskant von Takt 10 (rhythmisch schon früher), auftaucht.

Mit diesem Immer-wieder-hervorholen eines Motivs verbindet unsere Fantasia noch die Technik der Gegenüberstellung zweier Stimmengruppen, deren zweite in anderer Lage[3]) das von der vorhergegangenen vorgetragene Sätzchen, meist nur um weniges verändert, repetiert. Ein ganz ausgebautes Beispiel dieser Art ist Klebers sehr umfangreiche »Fantasy in *fa*«[4]). Da diese Eigenschaft also, wie man sieht, nicht vereinzelt hie und da auftaucht, darf man wohl von einem Typus reden, der einer Klasse von freien Stücken eigen ist[5]); man kann hier das Schema A-B-C aufstellen[6]). Der erste Teil A ist eine Einleitung, in unserm Stücke in zwei 5- und 4-taktige Sätzchen zerfallend (T. 1—9); der zweite B ist der eigentliche Hauptteil, hier von T. 10—28 gehend, der die zweistimmigen, einander ablösenden Perioden aufweist (es entspricht T. 10—13 [Disk., Ten.] den Takten 13—15 [Ten., Baß; in der Oktave]; dann T. 16—19 [Ten., Baß] den Takten 19—22 [Disk., Ten.; in der Quinte]; endlich T. 22—25 [Ten., Baß] den Takten 25—28 [Disk., Ten.; in der Quinte]); darauf folgt zum Schlusse eine Koda (hier T. 28 bis 35), die ebenfalls noch mit dem Motive arbeitet.

Anm. T. 3 Disk. Die beiden 16tel des 3. Achtels sind im Mskr. abwärts gestrichen. Das $\bar{\bar{f}}$ besitzt Hilfslinie. — Die Tonart neigt nach *C*-dur.

---

1) Vgl. auch die erwähnte »Fantasy in *fa*« bei Kleber.

2) O. Körte, Laute und Lautenmusik, S. 119.

3) Während in den Prohoemien (Nr. 56, 60) die Wiederholung immer in der tieferen oder höheren Oktave stattfindet, erfolgt sie hier zweimal in der Quinte.

4) Abgedruckt im Anhang zum Buxheimer Orgelbuch, S. 109 ff.

5) Im übrigen scheint gerade hier Einfluß der Vokalkomposition vorzuliegen.

6) Das Schema gilt in seinen Grundzügen für alle »Ricercari« dieser Art, die offenbar in Deutschland eben Fantasien, Prohoemien und dergl. genannt wurden.

56. (26.) Prooemium in *re.* Joan. Kotter.

3st. (von T. 20 an 4st.), Schluß: *d-a-d̄* (Quint). 25 Takte.

Wieder ein kürzeres Stück, diesmal nach seinem Titel ein eigentliches Vorspiel, das man sich etwa als Eröffnungsstück eines dem Tanze gewidmeten Anlasses, das den Dienst eines späteren Suitenpräludiums oder einer Intrade versah, denken mag, dessen Bestimmung als bloßes Spielstück deshalb aber natürlich nicht ausgeschlossen ist. Auch hier ist ein kurzer Mittelteil mit Gegenüberstellung zweier Stimmgruppen vorhanden und deshalb wieder das dreiteilige Schema, wie es sich bei Nr. 55 zeigte, festzustellen:

A (T. 1—9):
B (T. 9—15): a) (T. 9—12) Disk., Ten.;
b) (T. 12—15) Ten., Baß, Oktave tiefer;
C (T. 15—25): a) (T. 15—19) wieder 3stimmig, selbständige Stimmführung;
b) (T. 20—25) 4stimmig, mehr akkordisch, homophon.

Das Instrumentale des Stückes ist, trotz großer Ähnlichkeit mit der Übertragung einer Gesangskomposition, angesichts der öfteren Sprünge der einzelnen Stimmen, der Sequenzartigkeit des Schlusses, der unvermittelt im sechstletzten Takt einsetzenden Vierstimmigkeit, die hauptsächlich zur harmonischen Füllung dient, nicht zu verkennen.

Anm. T. 1—4, Baß auf *a* liegenbleibend. — T. 5 Baßsprünge. — T. 11 Disk., Kadenz im Mskr. *fis* nicht bezeichnet. — T. 20 ff. sprunghafte Baßführung; von hier an 4stimmig. — T. 22 ergibt sich infolge der unabhängigen Stimmführung auf dem 3. Achtel der Akkord *g-h-d-e.* — Der Alt zwischen Ten. und Baß notiert, Ten. zu unterst (vgl. Teil II).

57. (32.) Preludium in *la.* Jo. Kot.

4st., Schluß *A-e-a-c̄* (Terz oben). 66 Takte.

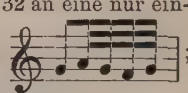
Das erste gänzlich vom herrschenden Vokalstil unabhängige, fast ganz auf Einteilung verzichtende Stück, zu dem man sich unmöglich irgendwelche Vorlage mit selbständigen Stimmen denken kann. Das Stück ist durchweg 4stimmig; die vierte Stimme ist offenbar dazu da, bei zu weit auseinander liegenden Stimmen den Klang zu füllen; sie ist daher eine vox vagans, indem sie bald über, bald unter dem eigentlichen Tenor sich bewegt; sie ist auch rhythmisch nie selbständig. Das Wesen des Stückes liegt in einer fortwährenden Schiebung der Akkorde; gegen die Mitte zu erst wird der Gang der Stimmen etwas lebendiger, zunächst der Baß, dann der Diskant weisen stellenweise lebhafte Figuration auf.

In den letzten 20 Takten stagniert die Bewegung völlig; sie verlaufen zum größten Teil in gleichmäßigen Vierteln und mit fast willkürlichen Akkordschiebungen. Noch plumper ist der Anfang; hier wechseln die Akkorde, zunächst ohne jede Belebung (1—6), dann (—18) stimmenweise hie und da mit einer Koloratur miteinander verbunden, nur von Takt zu Takt; von T. 16 an setzt die dem ganzen Stück zugrunde liegende Bewegung in Vierteln ein[1]).

Das Stück hat demnach trotz seiner Ausdehnung und Einförmigkeit einen Höhepunkt, der gewissermaßen logisch herbeigeführt ist. Seine eigentliche Bedeutung gibt ihm aber der schon erwähnte Umstand, daß es durchaus akkordisch gehalten und, weil dem Vokalstil entgegenlaufend, instrumental gedacht ist, somit einen selbständigen Instrumentalstil, sogar einen selbständigen Klavichordstil, im Gegensatz zum Vokalstil als sicher erweist. Daß diese Kompositionsart auch einen bewußt selbständigen Klavichordstil im Gegensatz zur Orgelmusik erweise, könnte sich zwar vielleicht gegenüber den Sätzen ähnlicher Faktur in Klebers Orgelbuch auf den ersten Blick bezweifeln lassen, kann aber dann doch angesichts der hier noch loseren Verbindung der Akkorde, dem Hin- und Herspringen des Basses wohl nicht geleugnet werden[2]). Als Vorläufer dieses akkordischen Stils sind wohl die noch ganz rudimentären Präambeln im Buxheimer Orgelbuch zu betrachten.

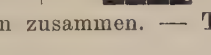
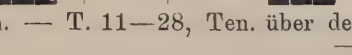
Anm. Der Alt ist in der Übertragung oft besser mit dem Ten. zu vertauschen und wechselt seine Rolle mit ihm; in unserer Wiedergabe wurde aber die Originallage beibehalten. — Wegen Platzmangel über der Zeile

---

1) Wohlerwogen scheint also wenigstens der Aufbau zu sein, was die rationell gegen die Mitte zu sich steigernde und dann wieder abnehmende Bewegung betrifft: ist in T. 16 die Viertelbewegung erreicht, so beginnt zunächst der Baß in gleichmäßigen Sechzehnteln von Akkord zu Akkord zu vermitteln, endlich, nachdem sie schon T. 9. 11. 12 vereinzelt aufgetaucht ist, erhält der Diskant von T. 32 an eine nur einmal unterbrochene durchgehende Kolorierung in der bekannten Form  ; von T. 40 an treten die Figurationen immer seltener auf und enden dann mit T. 44 ganz.

2) Als die bei Kleber am ehesten in Betracht kommenden Sätze erinnere ich etwa an das »Praeambalon manualiter in *fa*« von M. Jörg Schapf (fol. 76ᵛ), dessen Baß aber meist nur stufenweise fortschreitet, an das »Preambalon in *re*« (fol. 100ᵛ); die andern weisen meist selbständige Stimmführung auf. (Die freien Sätze Klebers sind abgedruckt als Anhang zum Buxheimer Orgelbuch, S. 96ff.)

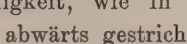
Die freien Sätze des mindestens 60 Jahre früheren Buxheimer Orgelbuches lasse ich hier außer Vergleich, da sie wegen ihres Embryostadiums, das als frühestes Entwicklungsstadium der Gattung (freie Instrumentalkomposition) als solcher natürlich von Bedeutung ist, weder für noch gegen obige Ansicht aber etwas beitragen können. Dasselbe trifft auf die Präambeln im Fundamentbuch Paumanns zu, deren erstes »super *f*« (Chrys.-Jb. II, 1867, S. 223) zwar einen ganz ähnlichen Anfang wie das unsrige aufweist, dann aber in Zweistimmigkeit übergeht. Da stand ja auch die Orgelkunst noch in den Anfängen, und die freien Sätze bei Kleber zeigen, wie man auch in ihnen allmählich zu einem abgeklärteren, ruhigeren Stil für die Orgel gekommen war.

wurden abwärts gestrichen: Disk.: T. 18. 30 (2. Viertel), 44 (1. Viertel), 47 (2. Viertel), 48., desgl. T. 58/59. — T. 7 Baß und sonst noch oft ist der Verlängerungspunkt nach unsern Begriffen ungenau angewendet; es heißt überall  statt  . — T. 10. 42, Disk. und Alt fallen zusammen. — T. 11—28, Ten. über den Alt steigend. — T. 15 Disk., sollte $\bar{\bar{d}}$ heißen, im Mskr. aus $\bar{\bar{c}}$ korrigiert: . Vgl. Anm. zu Nr. 47, T. 32. — T. 32—39, Ten. über den Alt steigend, auch teilweise T. 49ff. — T. 33 Ten., *a* ohne Oktavstrich. — T. 39 Disk., 2. Viertel notiert: statt . — T. 41, Kadenzformel ohne Subsemitonien nach *a*. — T. 51/52, der übermäßige Schritt *b-cis* wäre aufgehoben, wenn Baß und Ten. bei der Kreuzung ihre Rollen vertauschen. Oder ist das ein weiteres Zeichen des Rein-Instrumentalen? — T. 65/66, Kontraten. unter dem Ten. endend: Baß *A*, Kontraten. *e*, Ten. *a*, Disk. $\bar{c}$.

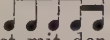
58. (33.) ANABOΛH IN *Fa*. IO. KOT.

4st., Schluß *F-f-*$\bar{c}$*-*$\bar{f}$. 21 Takte.

Auch hier ist die vierte Stimme, wie bei Nr. 57, nie rhythmisch selbständig. Die Anlage dieses ebenfalls wieder ganz akkordisch gehaltenen Stückes ist insofern der des vorhergehenden ähnlich, als es in zwei Teile zerfällt, deren erster wieder in von Takt zu Takt wechselnden Akkorden, verbunden durch Koloraturen abwechselnd im Diskant oder im Baß, besteht, während im zweiten Teil (T. 11—21) die Akkorde auf jedem Viertel wechseln und die Koloraturen sozusagen ganz fehlen[1]).

Anm. T. 1 Disk., Mskr. Pause statt . — T. 7 Disk., Mskr. Pause statt ; entsprechend herrscht auch in der Zusetzung der Augmentationspunkte Ungenauigkeit, wie in Nr. 57; vgl. T. 8, Baß:  . — T. 14/15, Disk. abwärts gestrichen.

---

1) Nur im dritt- und zweitletzten Takt ist der Disk. kadenzartig verziert. — Am ehesten in der Faktur mit unserm Stück verwandt ist das Preambalon im Orgelbuch von Kleber, fol. 100v; Löwenfeld (S. 46 und 78) weist es auf Grund dessen und auf Grund der »Kotterschen« Figur  geradezu Kotter zu. Es ist zweiteilig und zeigt im ersten Teil einen zumeist mit der genannten Figur lebhaft verzierten Diskant, im zweiten einen solchen aus lauter Vierteln bestehend, wozu die akkordischen Unterstimmen den Rhythmus festhalten (im ersten Teil geben die Unterstimmen den Rhythmus verlängert:).

59. (34.) Preambulum in *fa*. Eiusdem.

3st., Schluß *F-f-f̄*. 14 Takte.

Zu dem nur 14taktigen Präambulum haben wir, wie schon erwähnt, gleichbenannte Sätze als Vorläufer. Das Fundamentbuch Paumanns bringt drei solche, super *F*, super *Fa* und super *Re*[1]), das Buxheimer Orgelbuch weist mehrere derart auf[2]); in den wenig spätern Tabulaturbüchern (namentlich für Laute) von Newsidler[3]) u. a. finden sich ebenfalls Präambeln, ebenso bei Kleber[4]).

Aus der Vergleichung der Sätze ergibt sich, daß hier bei Kotter zwar ein sehr großer technischer Fortschritt gegen Paumann und Buxheimer Orgelbuch vorliegt, in bezug auf gemeinsame Merkmale jedoch, wenn man überhaupt solche suchen will, die den gemeinsamen Namen rechtfertigen, höchstens so viel, daß sie in der Regel etwas mehr auf den strengen Stil verzichten, teilweise wenigstens die Oberstimme zur allein melodieführenden erheben. So ist es bei Paumann und hier im 2. Teil, während unser Präambel Nr. 62 wieder ganz in strengem Stil gehalten ist. Während im Buxheimer Orgelbuch die meisten so benannten Stücke akkordischen Charakter haben, stimmt das Präambulum super *c* (fol. 128ᵇ) wieder mit der obigen Definition überein. — Unser Satz zerfällt in eine polyphone (T. 1—8) und eine homophone Hälfte (T. 9—14): so ist T. 4ff. mit dem Diskanteinsatz der Tenor von T. 3 an kanonisch aufgenommen, ebenso bildet der Diskant von T. 8 die Nachahmung des Tenors von T. 7. — Auch im homophonen Teil ist die Stimmenzahl streng festgehalten — wie übrigens im wesentlichen in allen freien Sätzen Kotters —, dagegen läßt das Buxheimer Orgelbuch besonders in seinen akkordischen Sätzen nach Belieben zeitweise noch Stimmen ausfallen.

Anm. T. 4, Einsatz des Disk. in der Quinte zum Ten. — T. 7, im Durchgang infolge der selbständigen Stimmführung übermäßige Quinte zwischen Baß und Ten. — Durch Anwendung von *b* nähert sich der Satz unserm *F*-dur.

60. (35.) Proemium in *re*. eo. author.

3st., Schluß *d-d̄-d̿*. 35 Takte.

Das Stück weist die Merkmale des Prohoemiums Nr. 56 auf; auch im Stil stimmt der Satz mit jenem überein. Häufiger als dort sind

1) Abgedruckt in Chrys.-Jb., II, S. 223f.

2) fol. 108ᵇ super *g*; dann fol. 22ᵇ, 32, 61ᵇ, 109, 109ᵇ, 206, 116ᵇ, 216, 128ᵇ, 139ᵇ. Mh. f. Mg., S. 78, 85ff.

3) H. Newsidler, 1536. II. Teil, Nr. 1: »ein seer guter organistischer Preambel« (für die Laute übertragen); Nr. 41 »Preambel« (eingeleitet mit den Worten: »hie volget ein sehr kunstreicher Preambel oder Fantasey / darinn sind begriffen / vil mancherley art / von zwifachen und drifachen doppel laiffen / auch sincupationes / und vil schöner fugen.«)

4) Abgedruckt als Anhang zum Buxheimer Orgelbuch, S. 96.

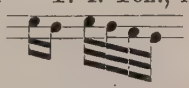
jedoch hier Imitationen, imitatorische Stimmeinsätze kurz nacheinander. Auch hier steht die Gruppe von Diskant und Tenor derjenigen von Tenor und Baß stellenweise gegenüber, nicht immer aber so, daß die zweite Gruppe die Nachahmung der ersten in anderer Oktavlage darstellt. Erst in der zweiten Hälfte des Satzes beginnt diese Ablösungstechnik; so entspricht T. 22/23 (Disk., Ten.) den Takten 24/25 (Ten., Baß, in der Oktave), was sich ähnlich wiederholt: T. 26/27 korrespondiert mit T. 28/29 (Ten., Baß), diese beiden dann wieder mit T. 30/31 (Disk., Baß, in der Oktave). — Diese Repetition einer oberen Stimmgruppe durch eine untere bewirkt beinahe den Echoeffekt; sie ist wohl als Vorläufer zu diesem später so wichtigen Kunstmittel zu betrachten. Mit den vielen Leerklängen weist aber das Stück keinen besonders guten Satz auf.

Anm. T. 1 Disk., 4. Achtel im Mskr. notiert statt . — T. 4, die selbständige Stimmführung bewirkt, daß in Ten. und Disk. auf dem 4. Sechzehntel $\bar{f}$ und $\bar{\bar{fis}}$ zusammentreffen.

61. (36.) Preludium in *fa.* KOT.

3st., Schluß F-f-$\bar{f}$. 32. Takte.

Das Stück ist stilistisch das gerade Gegenteil des Praeludiums Nr 57, dagegen nahe mit den beiden Prooemien verwandt. Auch hier haben wir einen Einleitungsteil (bis T. 5) und eine Koda (von T. 27 an), die hier in Sequenzen abwärts führt, beide 3stimmig, dazwischen eine Partie, wo jeweilen zwei Stimmen einander ablösen[1]). Eine eigentliche Wiederholung einer Gruppe in der Oktave findet sich nur T. 23—27 (Disk. Ten.), die die Takte 19—23 (Ten. Baß) in der Oktave, mit einigen Koloraturen versehen, repetieren. Den Höhepunkt des Satzes bildet ein 5taktiges Mittelsätzchen (T. 15—19) mit engen Imitationen (Abstand $^1/_4$).

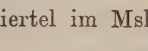
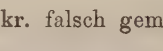
Anm. Streben nach F-dur! — T. 4. Ten., im Mskr. g statt $\bar{g}$. — T. 28ff., der Baß mit der Bewegung  (Sequenz) dem Disk. immer vorausgehend.

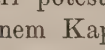
62. (37.) Preambulum in *sol.* IO. KOTTER.

3st., Schluß G-g-$\bar{g}$. 24 Takte.

Das vorliegende Praeambulum gehört zu derjenigen Gruppe der freien Sätze, in der das kontrapunktische Element vorwiegt. Namentlich der

1) Unterbrochen durch 3 dreistimmige Takte (17, 18, 19.)

Anfang ist streng polyphon. Tenor und Baß setzen, in der gleichen Lage, beide auf *g*, zusammen ein, ersterer mit dem Universalmotiv  , das später (T. 4) vom Diskant mit  aufgenommen wird. Im Schlußteil (von T. 17 an) gibt dann ein ebenfalls häufiges Motiv[1]) Anlaß zu Sequenzen[2]). Es zeigt dieser Umstand, daß gerade die Sequenzbildung, besonders die Sequenzbildung am Schlusse, wohl zum Rüstzeug dieser Art Instrumentalkomposition gehörte, die in Italien bis auf Willaert und Buus, sogar noch länger, zwar als »extemporierter Kontrapunkt«[3]) ausgeübt, in Deutschland aber von jeher sorgfältig aufgezeichnet wurde.

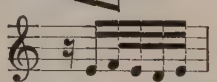
Anm. T. 1, der Baß, der mit dem Ten. auf der gleichen Stufe einsetzt, umspielt diesen, der auf *g* verharrt. — T. 2, Ten. und Baß fallen auf Beginn des Taktes auf $\bar{c}$ zusammen. — T. 3, die Pause auf dem guten Taktteil in allen Stimmen läßt den Einfluß der Synkopenbehandlung in der Übertragungstechnik eines Vokalsatzes auf das Tasteninstrument deutlich erkennen; ähnlich zeigt sich dieser Einfluß übrigens bei Schlußwendungen (vgl. T. 6 und früher oft). — T. 8 Disk., im Mskr. mit Hilfslinien notiert. — T. 11/12, Folge von lauter Sextakkorden; an den Fauxbourdonstil erinnernd. — T. 16 Disk., *fis* in der Kadenz vor *gis* zu *a* im Mskr. unbezeichnet. — 2. Viertel im Mskr. falsch gemessen:  . —

63. (40.) Carmen in *sol.* IO. KOT.

3 st., Schluß: G-g-$\bar{g}$. 39 Takte.

Nach Riemann[4]) definiert Tinctoris im Diffinitorium das Carmen als etwas, »quidquid cantari potest«, also als gesungenes Stück, und Joh. de Muris nennt in seinem Kapitel »De compositione carminum«[5]) die drei Stimmen: Carmen, Tenor, Kontratenor[6]). Auf alle Fälle würde also der Name Carmen auf eine Liedkomposition hinweisen; dazu paßt auch die Faktur unseres Satzes. Eine Verwandtschaft mit der französischen Chanson insbesondere liegt in dem für die Kanzone charakteristischen

---

1) Das auch aus Nr. 61 bekannte (oder umgekehrt); die Figur ist rhythmisch wohl von der Kadenzformel  beeinflußt.

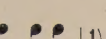
2) Etwas ausgedehnter als in Nr. 61; die drei letzten Takte sind mit den entsprechenden von Nr. 61, um einen Ton nach oben versetzt, genau identisch, also offenbar stereotyp.

3) Seiffert, Gesch. d. Klav.-Musik, S. 29.

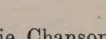
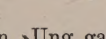
4) Riemann, Lex., S. 223. Die Stelle konnte ich in dem von Bellermann (Chrys.-Jb. II.) herausgegebenen Diffinitorium leider nicht finden.

5) In der »Ars discantus secundum Johannem de Muris« (Coussemaker, Script. eccl. med. aev., III, S. 93 ff.)

6) Nach Riemann, a. a. O., ist Carmen der »Name der allein gesungenen, das Gedicht vortragenden Stimme, die regelmäßig die Oberstimme ist«.

Anfangsmotiv  [1]). — Man könnte sich aber auch denken, daß die Benennung »Lied« auf ein »lied«-artiges Instrumentalstück angewendet sei; doch dürfte das für unsere Zeit noch kaum zutreffen, wenn auch unser Stück gerade dazu angetan ist, den Weg zu weisen, auf dem die Bezeichnung Carmen, Kanzone, Chanson auch auf instrumentale Stücke hat übertragen werden können. Sicher ist so viel, daß auf italienischem Boden erst 1584[2]) der Titel »Canzoni« ausdrücklich für Instrumentalkompositionen angewendet wird[3]).

Unser Carmen zerfällt in zwei getrennte Teile. Der erste Teil beginnt kanonisch (T. 1 Baß, T. 2 Ten. Unterquinte, T. 5 Disk., Doppeloktave zu Baß; das $3^1/_4$ Takte lange Thema wird in allen Stimmen durchgeführt). Von T. 8 an treten Stimmgruppen in bekannter Weise, wenn auch nicht so streng durchgeführt wie in den Prohoemien, einander gegenüber. — Der zweite Teil (T. 25—29) ist ein kürzeres kanonisches Sätzchen; das viertaktige Thema des Diskant wird schon im zweiten Takt vom Tenor aufgenommen und in zweistimmigem Satze bis zum Abschluß auf *d* gebracht. T. 30 ergreift der Baß das Thema, der Tenor kontrapunktiert dazu bis zum Einsatz aller 3 Stimmen (T. 34), die dann in einer Koda den Satz zu Ende führen.

Anm. T. 5, Baß im Mskr. fälschlich mit Oktavstrich. — T. 13 Disk. in dem stark korrigierten Takt heißt im Mskr. die 1. Note fälschlich *h* (vgl. T. 9 Ten.) — T. 24 Disk., im Mskr. Brevis mit Fermate (Abschluß des I. Teils). T. 26f. Das Thema im Tenor durch Pausen zerrissen. — T. 38 Disk., 1. Achtel im Mskr. fälschlich  statt  .

1) Vgl. z. B. die Chanson »Ung gay bergier« von Th. Crecquillon (1543), wiedergegeben bei Riemann, Handb. d. Mg., II. 1. S. 462; in der Bearbeitung von Gabrieli bei Wasielewski, S. 66.

2) Flor. Maschera, »Libro I delle Canzoni da sonar« 1584.

3) Sollte hier etwa ein Versuch vorliegen, die beliebten französischen Chansons auch in rein instrumentaler Form nachzuahmen?

Vita.

Am 18. September 1889 wurde ich, Wilhelm Merian, als Sohn des Kaufmanns Wilhelm Merian und der Elisabeth geb. Mesmer in Basel geboren. Meinen ersten Unterricht genoß ich in der Primarschule, besuchte darauf das Basler Gymnasium und bezog nach Erlangung des Maturitätszeugnisses am 21. März 1908 die Universität Basel.

In Basel lag ich bei den Herren Prof. Schöne, Sommer und Münzer zunächst philologischen Studien ob, fühlte mich aber bald zur Musikwissenschaft hingezogen. Hier war es Prof. Dr. K. Nef, dem ich Anregung jeder Art, mannigfache Förderung und begeisternde Führung zu verdanken habe. Nachdem ich im März 1912 das Lehrerdiplom für die mittlere Schulstufe in den Fächern der klassischen Philologie erhalten hatte, besuchte ich im Sommer-Semester 1912 die Kgl. Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin und hörte auf philologischem Gebiet Herrn Prof. H. Diels, auf musikalischem die anregenden Vorlesungen der Herren Prof. H. Kretzschmar und Joh. Wolf; durch große Bereitwilligkeit und Förderung hat sich Herr Prof. Wolf noch besonders meinen Dank erworben.

Die vorliegende Arbeit ist auf Veranlassung von Herrn Prof. Nef entstanden, der mir während ihrer ganzen Entstehungszeit mit Winken und Ratschlägen unermüdlich zur Seite gestanden hat. Dank schulde ich auch Herrn Prof. Dr. Rud. Thommen in Basel für seine wertvollen Ratschläge und Herrn Oberbibliothekar Dr. C. Chr. Bernoulli für sein freundliches Entgegenkommen bei der Benützung der Basler Universitätsbibliothek.